



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**La obra poética de Alejandra Pizarnik: una
interpretación desde la simbología**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura Peruana y
Latinoamericana

AUTOR

Luis Humberto FUENTES ROJAS

ASESOR

Dr. Antonio Raúl GONZÁLEZ MONTES

Lima, Perú

2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Fuentes, L. (2021). *La obra poética de Alejandra Pizarnik: una interpretación desde la simbología*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	----
DNI o pasaporte del autor	09850914
Código ORCID del asesor	https://orcid.org/0000-003-2201-1344
DNI o pasaporte del asesor	07841155
Grupo de investigación	----
Agencia financiadora	----
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lugar: Lima Coordenadas geográficas: Latitud: -12.0453 Longitud: -77.0311 Latitud: 12° 2' 43" Sur Longitud: 77° 1' 52" Oeste
Disciplinas OCDE	https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR

Siendo los veintiséis días del mes de febrero del dos mil veintiuno, a las 15.00 horas, vía Google Meet, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Mauro Mamani Macedo (Presidente), Dr. Antonio González Montes (Asesor), Dr. Santiago López Maguina (Informante), Dr. Nécker Salazar Mejía (Informante) y Dr. Javier Suárez Trejo (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **La obra poética de Alejandra Pizarnik: una interpretación desde la simbología**, presentada por el señor **Luis Humberto Fuentes Rojas**, magíster en Ciencias con mención en Comunicación, para optar el Grado de **Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana**.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

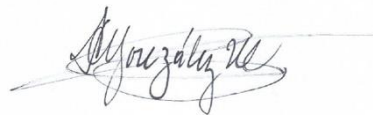
Muy bueno (18)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Doctor en **Literatura Peruana y Latinoamericana** al magíster **Luis Humberto Fuentes Rojas**.

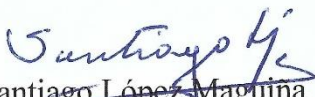
El acto académico de sustentación concluyó a las 17:00 horas.



Dr. Mauro Mamani Macedo
Presidente
Profesor Principal D.E.



Dr. Antonio González Montes
Asesor
Profesor Principal T.C.



Dr. Santiago López Maguina
Informante
Profesor Principal T.C.



Dr. Nécker Salazar Mejía
Informante
Profesor Contratado



Dr. Javier Suárez Trejo
Miembro
Profesor Auxiliar T.C.

ÍNDICE

RESUMEN	iii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I ESTADO DE LA CUESTIÓN	12
1.1 La crítica y la obra poética de Alejandra Pizarnik	12
1.2 Estudios sobre la simbología.....	62
CAPÍTULO II LA OBRA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK.....	86
2.1 Reseña biobibliográfica de Alejandra Pizarnik.....	87
2.2 El contexto argentino y la poesía de Alejandra Pizarnik	138
2.3 El carácter de la poética de Alejandra Pizarnik	152
CAPÍTULO III LA SIMBOLOGÍA	187
3.1 Definiciones multidisciplinarias.....	187
3.2 La simbología desde la semiótica	223
3.3 La simbología desde la antropología.....	232
3.4 Propuesta de una definición operativa del símbolo.....	242
CAPÍTULO IV ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS SÍMBOLOS EN LA OBRA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK	245
4.1 Corpus poético de Alejandra Pizarnik.....	249
4.2 El uso de símbolos en la obra poética de Alejandra Pizarnik	251
4.3 Análisis e interpretación del corpus poético de Alejandra Pizarnik desde la simbología	261
CONCLUSIONES	352
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	358

Resumen

La obra poética de Alejandra Pizarnik se caracteriza por el uso de símbolos que le otorgan a su poesía una cohesión temática vinculada con la muerte y los estados oscuros de la existencia. La interrelación de símbolos dentro del lenguaje altamente poético de Pizarnik va construyendo, en el transcurrir de su obra, una serie de estructuras simbólicas que tienen como ejes centrales a los tópicos de la muerte, la noche, el silencio y otros símbolos del régimen nocturno y, en menor cantidad, a los del régimen diurno. La presente investigación pretende determinar cómo se articula la unidad poética y la visión del mundo que ofrece la obra de Alejandra Pizarnik a partir de los símbolos que se presentan con mayor frecuencia y determinar cómo influyen estos vínculos en la articulación de su obra. Establecer esto nos ha de permitir acercarnos a una obra literaria de altísimo valor desde nuevas perspectivas de lectura e interpretación.

Palabras clave: poesía, simbología, regímenes, interpretación.

Abstract

Alejandra Pizarnik's poetic work is characterized by the use of symbols that give her poetry a thematic cohesion linked to death and the dark states of existence. The interrelation of symbols within the highly poetic language of Pizarnik builds up, in the course of his work, a series of symbolic structures that have as central axes the topics of death, night, silence and other symbols of the night regime and, in less quantity than those of the daytime

regime. The present investigation aims to determine how the poetic unity and worldview that Alejandra Pizarnik's work offers are articulated from the symbols that are most frequently presented and to determine how these links influence the articulation of her work. Establishing this has allowed us to approach a highly valuable literary work from new perspectives of reading and interpretation.

Key words: poetry, symbology, regimes, interpretation.

INTRODUCCIÓN

La obra poética de Alejandra Pizarnik posee un estilo particular e inconfundible y su obra plasmada en libros de poesía, prosa, diario y artículos diversos son un verdadero acontecimiento en la literatura argentina y latinoamericana del siglo pasado. La condición humana es explorada desde una óptica innovadora, y los temas que siempre han ocupado el espíritu poético —como la muerte, el silencio, el color, la noche, el amor, el lenguaje, entre otros— son abordados y trabajados de una manera novedosa y heterodoxa, creando de esta manera un universo léxico, sintagmático, semántico y estético que produce una respuesta de extrañamiento en el lector.

Alejandra Pizarnik nació el 29 de abril de 1936, en Buenos Aires, en una familia de inmigrantes judíos que mutó su apellido Pozharnik al llegar a Argentina¹. Cursó estudios de periodismo y filosofía que no concluyó. Luego, Pizarnik inicia sus estudios de pintura con Batlle Planas, artista de tendencia surrealista. Durante estos años de estudios, Pizarnik fue cambiando reiterativamente de nombres: Bluma, Flora, Blímele, Sasha, hasta que finalmente adoptó el de Alejandra. Entre los años 1960 y 1964 vivió en París, tiempo durante el cual trabajó como colaboradora en la revista “Cuadernos”, además de realizar

¹ Sus padres fueron Elías Pozharnik y Rejzla Bromiker (de origen ruso-judío), quienes provenían de su natal Rovne (aldea ruso-polaca).

trabajos de traducción y crítica literaria. También llevó algunos cursos en la universidad de La Sorbona. Colaboró en “Les Lettres Nouvelles” y en otras publicaciones europeas y latinoamericanas. Durante su estancia en París inició su amistad con Julio Cortázar, André Pieyre de Mandiargues y con Octavio Paz, el mismo que escribió el prólogo de —quizá su más aclamado poemario— *Árbol de Diana* (1962).

Ya de regreso a Argentina publicó sus poemarios más destacados. El reconocimiento de su obra poética se concretó en el otorgamiento de dos importantes becas: Guggenheim (1969) y Fulbright (1971), las que nunca llegó a concluir. Los últimos años de su corta existencia se caracterizaron por una serie de crisis depresivas, las mismas que la indujeron a varios intentos de suicidio. Sus últimas semanas de vida los pasó internada en un centro de salud mental. Finalmente, a la edad de 36 años, el 25 de septiembre de 1972, Alejandra Pizarnik acabó con su vida.

Alejandra Pizarnik en la década de los años cincuenta publicó sus primeros libros —*La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958)—. La crítica literaria coincide en manifestar que es a partir de sus tres posteriores libros, *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965) y *Extracción de la piedra de la locura* (1968) —en los que Pizarnik encuentra un registro poético singular y más personal— en donde ya se pueden vislumbrar una particular poética que atraviesa y se consolida en su obra. Su voz poética se decanta desde las vetas surrealistas, pero también es tributaria de una voluntad de rigurosa racionalidad. Entre la libertad surrealista y la exactitud racional se genera la tensión de sus poemas, los cuales parecen desprovistos de

una forma ortodoxa y que muchas veces parecen anotaciones íntimas y encriptadas de un diario personal.

Su obra poética —lúdica y visionaria— siempre estuvo caracterizada por la libertad estilística y una peculiar autonomía creativa que dio como resultado una cantidad bastante regular de publicaciones².

La obra de Alejandra Pizarnik está considerada entre las más originales expresiones poéticas de la cultura argentina y latinoamericana de los últimos tiempos. Su poesía es una de las obras más cautivantes y particulares de nuestra tradición poética hispanoamericana durante el siglo XX. Sin embargo, su obra no solo se reduce a la producción de poemas, sino que también se expresa en crítica literaria, producción epistolar, relatos cortos, teatro, artículos y ensayos, producción de diario personal y prosa diversa.

Aparentemente, su poesía está desligada de la realidad, pero este hecho no significa que no transmita un gran conocimiento. La poesía de Pizarnik es otra forma de ingresar a la realidad, atravesarla y salir de ella, descubriendo, mediante sus versos, sus más profundos sentidos. La intuición, que es una forma de conocimiento, está presente en cada uno de sus

² Su obra poética publicada en libros comprende siete poemarios: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). Después de su muerte se prepararon distintas ediciones de sus obras, entre las que destaca *Textos de sombra y últimos poemas* (1982), que incluye la obra teatral “Los poseídos entre lilas” y la novela “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”. Póstumamente fue reeditado el conjunto de sus textos en *Obras completas* (1994); sus cartas fueron publicadas en *Correspondencia* (1998) y *Nueva correspondencia* (2014); su prosa diversa es recogida en *Prosa completa* (2002); su obra autobiográfica en *Diarios. Alejandra Pizarnik* (2013). Toda su obra poética publicada en libros, revistas y muchos trabajos inéditos se recogen en *Poesía completa* (2012).

poemas. De ellos se desprende un conocimiento gracias a un cuerpo de ideas, aparentemente abstractas, pero muy ricas en sentido.

Muchos de los poemas de Alejandra Pizarnik tienen un halo filosófico que reiteradamente se manifiesta en la invocación al silencio como una forma de acercarse y descubrir la esencia más pura de su ser. Con una explícita polifonía léxica, Pizarnik es consciente de la existencia de un silencio latente, un silencio que escapa a todo entendimiento. En “Signos”, Pizarnik (2012) expresa: “Todo hace el amor con el silencio / Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silen- / cio” (p. 276). Para Pizarnik la misma vida y la muerte son labradas en el silencio: la existencia está hecha con trozos de silencio. Paradójicamente, el silencio que desea se busca a través del lenguaje mismo, conduciéndola a una rigurosidad léxica que busca encontrar la palabra exacta.

Su lenguaje es preciso y sugerente, de un profundo lirismo musical, y caracterizado por tener visiones abstractas, pero de fácil reconocimiento e identificación gracias al empleo de algunos símbolos. Encontramos a lo largo de los poemas que constituyen su obra una serie de “señales” simbólicas que posibilitan hacer una lectura más profunda de cada uno de ellos.

En este sentido reconocer los elementos simbólicos que atraviesan el corpus de su poesía nos ayudará a realizar una interpretación mucho más orgánica y estructural de su obra. Considerando la riqueza de temas que se pueden abordar en la obra de Alejandra Pizarnik, es importante establecer una perspectiva novedosa de acercamiento y análisis para abordar algunos tópicos que la crítica especializada aún no ha profundizado.

Cada uno de los elementos simbólicos que aparecen en su producción poética cumple una misión específica en la estructura de la obra. La realidad es replanteada bajo una nueva perspectiva y sugiere una visión de mundo de la poeta creadora. Considerando que ningún nivel de la realidad está desprovisto de significación para el hombre, la palabra de la poeta busca la trascendencia y para alcanzar este objetivo, las significaciones simbólicas empleadas para describir la realidad tienden a favorecer la explicación de las razones latentes, ya que relaciona lo espiritual a lo material, lo humano a lo divino, lo ordenado a lo desordenado, integrando toda esta realidad en un armónico universo que de otra forma carecería de sentido. Lo espiritual, el tiempo, la muerte se articulan en una serie de símbolos reiterativos, como lo podemos ver en el poema “Capítulos principales” en donde se gesta un pequeño universo —(Pizarnik, 2012)—:

Llega la muerte con su manada de huesos / sonrío sumisa a una niña idiota / que implora en mi nombre / juntas (la muerte, la niña y yo) / no encontramos otro oficio que execrar. / Al final todos se cansan: / el mar y las olas, / la noche y las olas, / la noche y lo oscuro, / el vaso y el vino, / el anillo y el dedo, / la muerte y el cadáver (p. 339).

La poeta plantea, a lo largo de su corpus poético, una serie de símbolos y estos, después de ser interiorizados por el lector, terminan por ser una realidad de lo que ellos representan. Y esta nueva lectura, definitivamente, enriquece no solo nuestro intelecto, sino también nuestra sensibilidad.

Si bien es cierto la producción crítica acerca de la obra de Pizarnik es importante, hay que señalar que estos trabajos no han alcanzado un desarrollo sostenido en el ámbito latinoamericano, sesgando de esta manera el estudio de su obra al área nacional (Argentina), por lo que se hace imprescindible ahondar en el estudio de su producción

literaria con la finalidad de aportar nuevos enfoques y perspectivas que posibiliten un entendimiento más cabal de tan valioso legado literario.

Existen numerosos trabajos sobre la obra de esta gran poeta; sin embargo, a pesar de su gran utilidad, no hay ninguna indagación consagrada al estudio de los símbolos en su obra poética, por lo que un análisis sobre este tema facilitará el acercamiento a su obra, alentando de esta manera, también, a nuevos lectores. Por tanto, fijamos como el objetivo de esta investigación determinar, a través del estudio de su obra poética, de qué manera los símbolos determinan y configuran el universo estético y semántico en la obra poética de Alejandra Pizarnik.

Para el desarrollo de esta investigación problematizamos nuestro tema a partir de la siguiente pregunta: ¿Cuáles son los símbolos que aparecen con mayor frecuencia en la obra poética de Alejandra Pizarnik, y de qué manera estos símbolos articulan la unidad poética y la visión de mundo que propone la autora?

Para acercarnos a dar una respuesta a la pregunta anterior debemos de cumplir el objetivo de determinar cómo se articula la unidad poética y la visión del mundo que ofrece la obra poética de Alejandra Pizarnik a partir de los símbolos que se presentan con mayor frecuencia y determinar cómo influyen estos vínculos en la articulación de su obra.

Nuestra hipótesis de trabajo se articula con dos variables: primero, los símbolos son imágenes que representan ideas, las que a su vez compendian una interpretación de la realidad de una determinada sociedad; segundo, la poesía busca interpretar nuestra vivencia, real o imaginaria. De la relación dinámica de estas dos variables podemos inferir

que las relaciones simbólicas que se establecen en la obra poética de Alejandra Pizarnik determinan cómo se articula la unidad poética y la visión del mundo que propone la autora. Por lo tanto, nuestra hipótesis sostiene que los símbolos que aparecen en la obra poética de Alejandra Pizarnik articulan la unidad y la poética de esta obra y determinan la visión de mundo que ofrece Pizarnik.

Consideramos dos tipos de variables de esta investigación: a) Variable independiente: los símbolos que aparecen en forma reiterada en la obra poética de Alejandra Pizarnik. En esta variable se puede incluir una especie de variable cuantitativa, ya que a medida en que se vaya desarrollando la investigación habrá que medir, numerar y sistematizar los símbolos encontrados; b) Variable dependiente: la obra poética de Alejandra Pizarnik representada en el corpus de 331 poemas recogidos en siete poemarios publicados y otros poemas no recogidos en libros³. En cuanto que nuestra investigación contrasta la obra poética y los símbolos que aparecen en esta, es conveniente manifestar que este vínculo (poesía-símbolos) siempre ha de estar presente en el enfoque interpretativo de nuestro trabajo.

Gilbert Durand, es uno de los estudiosos que se ha ocupado del tema de lo simbólico en los años recientes. Coincidimos con Durand en sostener que el símbolo es uno de los elementos con mayor influencia en la estructuración de la identidad cultural del hombre y, muy particularmente, un elemento fundamental en la estructuración del discurso poético.

³ *Poesía Completa (1955-1972). Edición a cargo de Ana Becció, edición 2012.*

Durand, al sistematizar el estudio de los símbolos, establece dos regímenes. El primero pertenece a la llamada serie “agonística” y constituye el régimen diurno. El segundo, que es la serie “ilínxica”, forma el régimen nocturno, y guarda relación con las metáforas y los movimientos del descenso, con la oscuridad y por extensión con un universo simbólico vinculado a la muerte.

Esta interpretación dualista del mundo simbólico comprende toda una concepción de vida y una manera de percibir y entender al mundo. Todos estos tópicos serán desarrollados oportunamente en el capítulo correspondiente a las definiciones de la simbología.

Esta investigación de carácter interpretativo se basa en el análisis, desde la simbología, del corpus poético de Alejandra Pizarnik constituido por 331 poemas, todos ellos recopilados en la última edición de lo que hasta hoy se considera la totalidad de su obra poética: *Poesía Completa (1955-1972). Edición a cargo de Ana Becciu*, edición 2012. El principal instrumento de estudio son las categorías simbólicas que se establecerán en esta investigación, para relacionarlas con nuestra definición operativa del símbolo.

La presente investigación se estructura en cuatro capítulos. En el Capítulo I, “Estado de la cuestión”, revisamos los estudios sobre la obra poética de Alejandra Pizarnik y los estudios sobre la simbología. En la primera parte, se busca establecer la situación de los estudios críticos sobre la obra poética de Alejandra Pizarnik. En una segunda parte, se pretende poner en contexto al lector en relación con la capacidad de la simbología como una herramienta de aproximación a la interpretación estética. En este subcapítulo se explica

con detalle los alcances del estudio de los símbolos a través de una aproximación general a la bibliografía sobre el tema.

En el Capítulo II, “La obra poética de Alejandra Pizarnik”, se explora la obra poética de Alejandra Pizarnik a partir de una aproximación a su biografía y a su producción bibliográfica, como condición preliminar para entender algunos rasgos de su obra. A diferencia de otros poetas de su época, en donde el estilo personal es fácilmente identificable debido a la presencia de unos rasgos constantes, en Pizarnik una constante es la experimentación en sus formas poéticas, pues ella acude con frecuencia a combinar elementos de diferentes géneros. En este capítulo, de manera global, también buscaremos establecer ciertas relaciones entre los rasgos personales identificados en su biografía y la temática de su obra poética.

Luego se desarrolla un estudio del contexto histórico en el que su obra se gestó y las relaciones de amistad y literarias que tuvieron algún tipo de influencia en nuestra autora, para después determinar algunos rasgos característicos de su obra poética, en donde es conveniente considerar el carácter de su poética que se define en una experimentación constante, que se manifiesta no solo a partir del uso reiterativo de algunos símbolos, sino también por la exigencia de la autora de utilizar novedosas formas sintácticas. En este subcapítulo se revisa el panorama de la Nueva Poesía Argentina para determinar el contexto histórico y estilístico de nuestra autora. Aquí se busca no solo contextualizar la obra de Alejandra Pizarnik dentro de ese panorama, sino también precisar sus tendencias literarias, relaciones con otros escritores, amistades, relaciones de familia y demás aspectos

que fijan e influyen, de cierta manera, el carácter del universo poético de Alejandra Pizarnik.

En este capítulo buscamos articular biografía, bibliografía, contexto (social, literario, histórico) y el carácter poético pizarnikiano, pues consideramos que su obra es el producto de una expresión lírica enraizada en su trayectoria biográfica, en donde vida y poesía se iluminan recíprocamente. No considerar este hecho nos puede llevar a sesgar nuestra perspectiva de interpretación.

En el Capítulo III, “La simbología”, se detallan las diferentes definiciones del símbolo desde varias disciplinas (antropología, psicoanálisis, psicología, teoría crítica y los estudios culturales, lingüística, filosofía, literatura, sociología, interpretación del arte, lógica, mitología, retórica, mitocracia, historia de las religiones, hermenéutica, estudio de los ismos), y algunas precisiones desde la semiótica y la antropología, a fin de establecer un marco teórico organizado, así como también definir una categoría particular, relacionada con la simbología, con la finalidad de que con este instrumento metodológico podamos desarrollar el análisis y la interpretación de nuestro corpus poético.

Es en Capítulo IV, “Análisis e interpretación de los símbolos en la obra poesía de Alejandra Pizarnik”, en donde relacionamos todo lo anteriormente desarrollado con el uso de símbolos en la obra poética de Alejandra Pizarnik. Partimos por definir el corpus poético de Pizarnik para luego centrarnos en la aproximación al tema de la presente investigación: el uso de símbolos en el conjunto de su obra poética y el análisis e interpretación de estos desde la perspectiva de la simbología; para, finalmente, proceder a plantear las conclusiones de esta investigación.

En general, este trabajo parte de la premisa de que toda interpretación ha de servir para enriquecer no solo nuestra experiencia estética, sino también ser útil para establecer y articular nuevas estructuras de raciocinio y reflexión. Creemos que un estudio de la obra poética de Alejandra Pizarnik y su interpretación desde la simbología es importante para ampliar los horizontes de lectura crítica de la obra de nuestra autora.

CAPÍTULO I

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este capítulo intentaremos hacer un balance de los estudios críticos y, también, de los estudios generales que se han realizado sobre los temas que se integran en esta investigación: la obra de Alejandra Pizarnik y la simbología. Ambos acercamientos nos han de servir para determinar, posteriormente, las múltiples relaciones que se establecen en la obra poética de la autora argentina.

1.1 La crítica y la obra poética de Alejandra Pizarnik

En general podemos establecer algunas etapas en la publicación de los estudios sobre Alejandra Pizarnik. Un primer grupo de ellos se da entre 1955 y 1960, antes de su viaje a París. Estos recogen breves reseñas y algunos estudios sobre sus tres primeras publicaciones. Un segundo grupo se establece desde 1960 (estadía en París y retorno a Argentina en 1964) y se extiende hasta 1972, periodo que se considera la etapa de consolidación de su obra y el reconocimiento de la crítica argentina y los primeros contactos con el circuito editorial del extranjero. El tercer momento se inicia después de su fallecimiento. Estas tres etapas no solo se diferencian en la cantidad, sino también en la profundidad de los estudios sobre su obra. Sin embargo, por cuestiones formales,

dividiremos la crítica sobre Pizarnik en cuatro periodos, que coinciden también con algunos acontecimientos importantes de su vida: a) Un primer periodo comprendido antes de 1960, durante la publicación de sus tres primeros poemarios: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958), periodo al que denominaremos “primeros años en Buenos Aires” antes del viaje a París; b) Una segunda etapa que coincide con la publicación de *Árbol de Diana* (1962) y su estadía en París; c) Un tercer periodo que se establece después de su regreso a Buenos Aires y comprende el tiempo hasta el momento de su deceso, y d) Uno último, y comprensiblemente el más extenso, desde 1972 hasta nuestros días. Esta división nos ha de facilitar cotejar vida, obra y crítica de manera secuencial y ordenada a fin de fundamentar de la mejor manera, nuestra investigación y el posterior análisis.

César Aira es uno de los investigadores argentinos que ha dedicado una serie de estudios a la obra de Pizarnik. El libro *Alejandra Pizarnik* (2012) recoge las transcripciones resumidas de cuatro charlas que César Aira pronunció en el año 1996. Aira señala que el motivo que inspira el estudio de la obra de Pizarnik nace en la necesidad de corregir algunas injusticias respecto al enfoque que se hace de la obra de la poeta, en tanto existe un reiterado uso de algunas metáforas en el plano sentimental cuando se habla de Alejandra Pizarnik. La intención de este texto es analizar el proceso creativo del cual surge la obra poética de Pizarnik. Con este propósito, a través de cuatro capítulos, Aira repara en la influencia surrealista en la obra de Pizarnik y explica que, en principio, toda creación es producto de una relación dialéctica entre el proceso y el resultado. Sobre este punto César Aira (2012) manifiesta que:

No es cuestión de separar lo que en una obra o un artista corresponde a uno y a otro, pero sí pueden señalarse sus polos: al del resultado tiende el arte comercial, 'de consumo'; al del proceso el arte experimental o radical. En el polo del resultado está el lector o espectador; en el del proceso el artista. Se diría que en el arte clásico hay una armonía entre el proceso y el resultado, y por esta armonía se define lo clásico. En la era moderna esta dialéctica se ha ido exacerbando, las vanguardias del siglo XX la pusieron en primer plano, en una carrera por lograr un arte que fuera todo proceso (p. 11).

Con este comentario inicial, César Aira introduce sus apreciaciones acerca de la impronta surrealista sobre Alejandra Pizarnik que —según este autor— vivió, leyó y escribió bajo el influjo de este movimiento. Respecto al proceso creativo del surrealismo, Aira (2012) indica que: “El resultado se reabsorbe en el proceso; el proceso mismo ya es el resultado. La obra de arte una vez hecha deja de ser arte: es documentación, registro de un proceso” (pp. 12-13). Este autor conecta la expresión de la subjetividad del acto creativo con el proceso de este. Sobre esto, Aira (2012) opina que:

Es lo normal y corriente: el proceso es subjetivo, el resultado es objetivo. Al resultado se lo mira desde fuera, y eso es lo que lo vuelve resultado; en tanto interviene el sujeto, vuelve a ser proceso. Los surrealistas no se apartan de esta norma; su único truco es intercambiar los lugares, y poner primero el resultado, después del proceso (p. 24-25).

Más adelante, este autor remarca el espíritu surrealista y los rasgos de la conducta que inspiraba tanto la vida como la obra de esos artistas, al señalar que —Aira (2012)—:

Los surrealistas debían vigilar la pureza de su conducta aun en los detalles más triviales de sus procedimientos de escritura: no había que hacer trampas en los juegos de salón de tipo 'cadáver exquisito', en los relatos oníricos, en los trances mediúmnicos. Vida y poesía, entonces. Ese es el blasón de los surrealistas, de eso hablaban todo el tiempo: el proyecto de su actividad era aliarlas, confundirlas en un solo movimiento (p. 32).

Aira extrapola esta opinión cuando manifiesta que en el momento en que Pizarnik empieza a escribir, lo mejor de su registro poético estaba signado por fusionar la vida y la poesía en una propuesta estética que pudiera reflejar no solo su subjetividad, sino también sus deseos de manifestar su posición y perspectiva de vida.

Estas premisas de creación, en Pizarnik, la llevan a la elección de palabras y temas claves para el desarrollo de su obra. Aira (2012) sostiene que en ella “siempre se trata de la noche la infancia, el amor, la muerte; nunca del café con leche, el cigarrillo (en todo caso: la ceniza) el colectivo. Y no podían entrar elementos nuevos. El catálogo estaba cerrado desde el principio” (p. 38).

Temas como el silencio, la noche, la muerte y la infancia han sido, de manera reiterada, objeto del estudio de críticos e investigadores de la obra de Alejandra Pizarnik. También lo autobiográfico lo ha sido, buscando establecer las transformaciones del sujeto que se articula a partir del texto, construyendo así una identidad peculiar que se trasluce en una obra singular.

En referencia al tema biográfico es importante señalar que el suicidio determina en gran medida el carácter peculiar que la crítica remarca en este fatal suceso. Respecto a esto, Patricia Venti (2008a) —en *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*— señala que: “Si la suya fue una ‘obra suicida’, la muerte habría consistido en un *suicidio textual* presentado no solo como el discurso final de la obra sino como su magnum opus” (p. 10). Ya Pizarnik escribía en sus *Diarios*: “Por eso si sabes que no eres una maravillosa heroína suicida al borde borrascoso de una locura absolutamente poética, eres muy capaz de suicidarte, no por lo que eres, sino por lo que no eres” (Pizarnik, 2013, p. 256).

Patricia Venti plantea el ideal de Pizarnik de forjar una voz propia, a través de una serie de contravenciones léxicas y argumentativas. Ellas nacen, en principio, por la influencia, sobre Pizarnik —producto de sus lecturas—, del romanticismo alemán, del

simbolismo francés y del movimiento surrealista. En este estudio biográfico, Venti establece que la compleja escritura de Alejandra Pizarnik pasa necesariamente por examinar la magnitud temática que se presenta en su obra, a partir del uso reiterado de imágenes relacionadas con el cuerpo, los problemas de identidad, el silencio, la noche, la muerte, la infancia, entre otros tópicos que gestan una serie de “transformaciones y evoluciones del sujeto autobiográfico que se construye textualmente en el ámbito de la identidad, las interrelaciones familiares y sociales” (Venti, 2008a, p. 9). Esta estudiosa propone una interesante tesis al señalar que la “obra autobiográfica pizarnikiana se presenta como el texto original y la actuación biográfica es la copia, o la consecuencia del corpus literario” (Venti, 2008a, p. 10). Sobre la tesis de Venti, Frank Graziano (1992) opina que:

Dado que la obra de Pizarnik es literaria y dado que las obras literarias significan independientemente de lo real y, a diferencia de los hechos, no se les puede someter a pruebas de verdad, como pueden los hechos, la obra suicida de Pizarnik solo puede nombrar la muerte *literaria* y nunca una real (p. 12).

Se establece así una transposición del sujeto biográfico y textual, que tienden a fusionarse, produciendo una viva articulación entre lo literario y lo real. Estas complejas relaciones, que se dan entre el sujeto biográfico y textual, son abordadas por Patricia Venti a partir del estudio de sus cuadernos de anotaciones, diario personal, correspondencia, entrevistas y otros textos misceláneos —muchos de los cuales se encuentran en la Universidad de Princeton, Estados Unidos— así como de su poesía publicada y poemas póstumos hasta la fecha de edición del trabajo de Patricia Venti en el año 2008.

El discurso autobiográfico de Pizarnik —que fácilmente puede ser identificado no solo en la obra poética, sino también en sus otras manifestaciones textuales— constituye una autorrepresentación de ella misma en un contexto en el que existe una marcada

diferencia entre las exigencias sociales de la cotidianidad y las necesidades de una voz autónoma construida en el ámbito de lo privado (Venti, 2008a). En Pizarnik, estas dos variables existenciales —lo social y lo privado— se conectan de manera no siempre armoniosa. La obra poética de Pizarnik denota una constante tensión entre las variables que articulan su existencia: sus lecturas, sus amistades, su familia, su autopercepción, sus proyectos. Tensión que la impulsa a expresarse de una manera particular, pero que, sobre todo, se convierte en la razón de su existencia: vivir a través de la palabra. Para lo cual no solo crea un universo, sino también crea un personaje y un lenguaje que estén de acuerdo con los patrones estéticos de ese universo imaginario. Todo este complejo proceso para armonizar su íntima esencia con el contexto circundante originan estados de disonancia cognitiva que Pizarnik trata de resolver siempre a través de la lectura y de la escritura.

La condición de mujer, su tradición judía, ser hija de inmigrantes, su existencia plagada de excesos sexuales, su esquizofrenia y posterior suicidio han coadyuvado a confundir y establecer una conexión equivocada entre el “yo” poético con la creadora, mitificando su existencia y relacionándola con una imagen maldita, que muchas veces la cómoda crítica asume para explayarse en un estudio mediocre que desvía el foco de atención hacia lo banal y deja de lado lo fundamental.

En muchos casos, la crítica se ha limitado a hacer una aproximación biográfica de su obra con lo cual han surgido en el camino dos tendencias respecto de su poesía. La primera afirma la naturaleza maldita de la obra y de la vida, mientras que la segunda explora la radical innovación de una escritura que transforma la vida en lenguaje. Ambas, sin embargo, apuntan hacia la idealización de la vida de Alejandra Pizarnik.

Hacia el final de la década de los años sesenta, la tendencia obsesiva de Pizarnik la va empujando a una agudización de su personalidad neurótica, y ya se vislumbra con nitidez los rasgos patológicos de su personalidad. Estos elementos, ya habían sido motivo del establecimiento de relaciones entre su vida y su obra por parte de los críticos de la época. Esta fractura interior —muchas veces avivada por la crítica— es lo que subyuga y causa fascinación en el lector pizarnikiano, desviando la reflexión hacia estos hechos circunstanciales y que no guardan necesaria relación con la calidad de su propuesta literaria.

Cristina Piña, biógrafa e investigadora de la obra de Alejandra Pizarnik, ha publicado una serie de estudios que buscan establecer un vínculo mucho más objetivo entre la obra poética y el lector, y desvirtuar la imagen que, caprichosamente, se ha creado de la artista, quizá buscando exacerbar el morbo y la leyenda, que siempre reditúan aplausos a críticos poco solventes que se quedan en la superficie de los cotidianos acontecimientos. Cristina Piña, en *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik* (1999b), interpreta, en siete capítulos, la obra de Pizarnik desde la perspectiva de un conjunto de variables que integran y atraviesan, no solo la obra poética, sino también los otros géneros que Pizarnik cultivó.

Esta autora hace una interesante reflexión sobre la validez de la crítica y de su antigua pretensión interpretativa acerca de la ingenua confianza en el carácter neutro de dicho discurso —estilístico, estructuralista o psicoanalista— en el sentido de que “mantenía una especie de distancia incontaminada tanto con el texto del cual hablaba como con el marco de referencia desde el cual lo abordaba” (Piña, 1999b, p.13). Es conveniente resaltar

que esta pretendida “neutralidad” no es tal, ya que de las reflexiones que surgen del encuentro del lector con el texto se infiere la naturaleza personal en el proceso de gestación de este. No podemos ni debemos desconocer que en todo texto —y quizá mucho más aún en el texto poético— se establece una vinculación muy particular entre el poeta, la voz poética, el contexto, la perspectiva poética y el poema resultante. Parte de esta vinculación se establece muy especialmente entre la vida y la obra de Alejandra Pizarnik. Cristina Piña señala —como ya lo hemos explicado en los párrafos anteriores— que es casi un tópico trillado reiterar el mito de la vida de Pizarnik, como “poeta maldita”. En palabras de Piña (1999b) este mito tiene sus fundamentos, entre otros aspectos, “en la figura de una poeta arquetípica que se consagró en cuerpo y alma a la poesía, rozando y atravesando todas las experiencias que prescribe el mito del ‘poeta maldito’” (p. 20), que emparenta a la figura femenina con el desarraigo espiritual de Rimbaud, Baudelaire y Mallarmé, todos imbuidos del paradigma del ‘poeta puro’ que anhela a que la vida se represente estrictamente en un texto que plasme su voz, su identidad, su extrañeza ante el mundo y su soledad. Este desarraigo en Pizarnik sumado a otros factores como una abierta sexualidad, la rebelión generalizada contra todo tipo de convenciones y finalmente la posibilidad, siempre dispuesta, de tomar el camino de una vida que conduzca al suicidio, continuamente se dejan entrever a lo largo de su obra.

Esta existencia desarraigada de toda convención se entrelaza con el dominio de lo obsceno. Aunque se podría establecer que lo obsceno para el artista no es una palabra necesariamente peyorativa, sino más bien la posibilidad de explorar su sensualidad en situaciones que el contexto cotidiano niega de manera sistemática. Alejandra Pizarnik, en *El infierno musical*, cuya primera edición data de 1971, nos ofrece ciertas pistas que nos

acercan a entender su personal perspectiva del mito del poeta desarraigado y obscuro. Pizarnik escribe en este mismo poemario: “Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé: lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo” (Pizarnik, 2012, p. 295).

El mito del poeta maldito está determinado —en gran medida— por la articulación del eje amor-odio en el cual se juega la recepción de la obra. Esta se da ya que la concepción del mundo, que subyace en la figura utópica del poeta maldito, establece una serie de decisiones que están directamente relacionadas con los aspectos de la religión, el sexo, y la exploración *ad libitum* de experiencias que se dan en el límite de las fronteras de la existencia.

En este texto, Piña realiza un exhaustivo acercamiento a la condición extranjera de Pizarnik. Pareciera que la obra de la poeta no dejó marcas precisas sobre su condición judía. Sin embargo, una lectura atenta de algunos poemas publicados póstumamente da fe de ello. Cristina Piña (1999b) hace notar que:

en el texto ‘Los muertos y la lluvia’, uno de los primeros donde se inscribe en su escritura la muerte del padre, ocurrida en 1966, se habla del cementerio judío como ‘ese lugar feroz’, de los ‘hombrecillos de negro cantando endechas de errantes, perdidos poetas’ y cubiertos por caftanes, y se cierra el texto con una cita del Talmud: ‘Dios tiene tres llaves: la de la lluvia, la del nacimiento, la del renacimiento de los muertos’. En ‘La muerte y la muchacha’ se menciona a una joven que ‘lleva un candelabro con siete brazos / y baila detrás de los tristes músicos / que tañen violines rotos’. Por fin, en un brevísimo texto sin título de 1972, a la infancia se la llama *golem* (pp. 79-80).

Estas tres referencias (caftan, candelabro y golem)⁴ nos permiten establecer algunas líneas de conexión que se dan en una de las metáforas recurrentes en Pizarnik: la errancia y

⁴ Caftán: Vestido de los judíos del este de Europa. Candelabro de siete brazos: denominado menorá (menorah o menora) es una lámpara o candelabro de aceite que representa a los setos en llamas que vio Moisés en el

la extranjería. Estos referentes llevan a Pizarnik a buscar una lengua propia, una patria propia —en palabras de Cristina Piña, un “Israel poético”—, un nombre propio (Flora, Buma, Sasha, Blímele se intercalaron en su infancia y juventud). Búsqueda que parte de la conciencia de “pertenecer a un pueblo al que se le ha negado un lugar en la tierra y que, a partir de la inmigración, ha de reencontrar, en el lenguaje del otro, en la patria del otro, en el nombre del otro, su propia patria y lenguaje” (Piña, 1999b, p. 81). Este rasgo judío se manifiesta no en una tradición que se ha de seguir, sino en una toma de conciencia del carácter de exclusión, condición de extranjera y espíritu de errancia; imposiciones que articulan el estado de orfandad y desamparo que se representan en muchos de sus poemas. Alejandra Pizarnik es consciente de su sentimiento de no pertenencia y ese dolor se refleja en su obra no solo poética, sino también en sus diarios —Pizarnik (2013) —:

Padre, padre querido, no quiero morir en este país que —ahora lo sé— odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjería que te producía, solamente yo puedo dar testimonio. Y saberte para siempre, por siempre en esta tierra azarosa y basta, nunca podré consolarme y debo irme y morir fuera de este lugar al que no debiste venir, padre, ni yo debí regresar (p. 766).

Otro aporte de Cristina Piña a la crítica pizarnikiana se da en *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* (2012), en donde hace un recorrido de su producción crítica y de investigación de la obra de Pizarnik. Este volumen contiene la mayoría de los ensayos publicados por Cristina Piña dedicados a la obra de Pizarnik; además se recogen todos los artículos publicados en el exterior, hasta esa fecha, y la reescritura, en forma de artículos, de ponencias y conferencias dictadas por Piña. Ocho ensayos dan cuenta de una serie de análisis a la obra de Pizarnik desde una variedad de

Monte Sinaí y que es uno de los principales elementos rituales del judaísmo. Golem: personificación, en la mitología judía, de un ser animado hecho con arcilla o barro.

perspectivas, que hacen posible acercarnos a la autora desde diferentes ángulos con la ventaja que esto lleva implícito. Piña realiza una abierta crítica a varias antologías y libros póstumos publicados después del fallecimiento de Pizarnik. En “Una estética del desecho”, Cristina Piña (2012) sostiene que existen ediciones descuidadas y apresuradas en donde:

la mano del autor no ha intervenido en ese segundo momento capital de su escritura que es la disposición interna de los textos, su continuidad y su escansión. Sobre todo, si ese autor es alguien tan obsesivamente atento a la articulación interna de sus libros como lo era Pizarnik (p. 56).

En “La poesía como riesgo y necesidad”, Piña resalta la permanencia viva de la obra de Pizarnik, sobre todo en una gran cantidad de jóvenes lectores. Para entender este fenómeno, Cristina Piña (2012) formula la siguiente pregunta:

¿Qué determina que la poesía de Alejandra Pizarnik siga erigiéndose en objeto de fascinación sin denunciar, como infaliblemente ocurre cuando el paso del tiempo incide en una obra, el momento estético al que pertenece, mostrando así las ‘costuras’ de su retórica y sus compromisos con una determinada corriente literaria? (p. 66).

Una respuesta que da es que su poesía transmite una sensación de vértigo, un estado de riesgo y una manifestación de necesidades latentes. En opinión de esta investigadora, estas características, presentes en su poesía, se presentan ante los jóvenes como —Piña (2012)—:

una apuesta sin concesiones, en la que se pone en juego la totalidad de la existencia con una seriedad y una entrega que, sin duda, responde a la apetencia de absolutos que la psicología ha señalado como propia de ese periodo vital de definición de vocaciones (p. 67).

Otro novedoso aporte crítico sobre Pizarnik se presenta en “Formas de morir: de Alberto Greco a Alejandra Pizarnik”, en donde Cristina Piña establece una serie de correlaciones entre la obra poética y en prosa de Alejandra Pizarnik y sus referentes plásticos. Para demostrar estos vínculos, Piña define una primera línea de relación entre la

obra plástica de Alberto Greco —pintor argentino nacido en 1930 y que se suicidó en Barcelona en 1965— y la obra de Pizarnik. Interpolando valores estéticos y literarios, Piña concluye que ambas obras se identifican y relacionan entre sí a partir de un conjunto diverso y polivalente de elementos plástico-gráficos que proyectan una rica variedad de discursos estéticos y sociales (Piña, 2012). Esta similitud nace, por el lado de Alberto Greco, en el uso de una impresionante cantidad de técnicas pictóricas como el óleo, collage, tinta, grafito y, por el lado de Pizarnik —según esta investigadora— en la “hibridez genérico-literaria en donde, desde diálogos dramáticos a fragmentos poéticos, micro-narraciones y parodias diversas aparecen y entran en conflicto todos los géneros literarios y discursos posibles” (Piña, 2012, p. 108).

Esta vinculación también se extiende a otros aspectos y coincidencias en donde ambos artistas intercalan una serie de mutuas experiencias. A lo largo de este ensayo, Cristina Piña (2012) va precisando que: “ambos habían incursionado en la práctica artística del otro” (p. 109); “los dos tuvieron diversos intentos de suicidio en los cuales era perceptible una ‘puesta en escena’ cargada de significación y de voluntad estética” (p. 110); “los dos encarnaron *personajes* en el escenario de su época, íntimamente vinculados con su concepción del arte e indiscernibles en él, en un gesto de articulación entre vida y arte, que los convirtió en ‘leyendas’ para sus contemporáneos y sucesores” (p. 110); “los dos pusieron de manera especialmente significativa el cuerpo en sus respectivas obras, en un doble gesto de estetización de la vida y ‘ontologización’ de la obra” (p. 110); “los dos optaron por una sexualidad heterodoxa, en el sentido de practicar una bisexualidad orientada preferentemente a las relaciones homosexuales” (p. 110); “los dos manifestaron su rechazo respecto de la sociedad al no incorporarse al circuito productivo y de mercado”

(p. 110); y “los dos fueron autores de ‘obras’ profundamente revulsivas para sus respectivos campos artísticos” (p. 110). Esta comparación y extrapolación de personalidades nos ayudan a observar y a entender algunos rasgos que Pizarnik revela en el dinamismo de una escritura impregnada por el espíritu de la práctica pictórica.

Esta investigadora realiza un exhaustivo balance de cada una de las variables antes señaladas (autor, herederos, editor) para exponer las razones de su preocupación por ediciones que aparecen en el mercado como “completas”, sesgando así la posibilidad de poder acceder a una obra sin mayores manipulaciones. Sin embargo, reconoce que por el momento este ha de ser el ‘corpus Pizarnik’ con sus luces y sus sombras.

Acercándonos al tema de lo simbólico en la obra de Pizarnik, es importante señalar el aporte crítico que realiza María Negroni en *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003). Negroni relaciona la obra escrita con las imágenes nocturnas que albergan muchos de los poemas pizarnikianos y que también son motivos en sus textos en prosa. La dramaturgia del acto creador es destacada por María Negroni, cuando nos indica que las penurias, fantasmas y escombros más procaces están presentes en muchos pasajes de su obra poética. Sobre la poesía de Pizarnik, Negroni (2003) manifiesta que su obra:

Va del lenguaje, concebido como opción simbólica (capaz de hacer resucitar lo perdido) a un aquellarre semiótico, vale decir del lirismo al barroco, del sufrimiento al crimen. Y después se queda a la interperie, en esos paisajes sedientos donde ha estado siempre, sin moverse, el centro inubicable del poema, apurado por encontrar la cicatriz, para hacerla más roja, más estable (p. 13).

Negroni incide sobre ciertos tópicos —que para ella son relevantes— en la poética de Pizarnik. Un primer punto es el carácter reticente de Alejandra Pizarnik sobre algunos

textos que prefiere mantenerlos inéditos o publicarlos fuera del país debido a ciertas discrepancias estéticas. Se refiere específicamente a “La condesa sangrienta”, “Los poseídos entre lilas” y “La bucanera de Pernanbuco o Hilda la polígrafa”. Ensayo, teatro y humor, respectivamente; obras que mantienen en su estilo la impronta poética de Pizarnik. Un segundo punto, guarda relación con la impresión —señalada por Negroni— de que, en esa “zona de sombra”, constituida por estos tres textos, queda aún mucho por indagar.

Este estudio, también, explora una serie de temas recurrentes presentes en los trabajos en prosa de Pizarnik. María Negroni (2003) sostiene que se logra plasmar un trabajo de negación intensa a partir de “su interés en los signos (más que en las emociones), su insistencia en el quiste y la excrecencia, como una forma de priorizar lo grotesco sobre lo bello, y su incesante celebración del fracaso en el proyecto irrealizable de la significación” (pp. 14-15). Negroni reseña algunos poemas para plantear la hipótesis de la figura del “descenso” en la obra de Pizarnik. Por un lado, señala que el descenso guarda una estrecha relación por la fascinación que la estética gótica —tanto en la literatura como en la plástica— provocaba en Pizarnik. La figura y temática del descenso se engarzan con otros tópicos como el humor y la grosería, que, de alguna manera, se proyectan, en un tono más elevado y estilizado, en sus libros de poemas.

Todas las que era ella. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik (1991) es un texto de Bernardo Ezequiel. En este libro Koremblyt realiza un estudio detallado de algunos de los símbolos presentes en la poesía de Pizarnik, pero también la cita desde una aproximación de lo que sería una poética de la autora: “Decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a

la poesía: lugar donde todo es posible” (Koremblit, 1991, p. 16). Más adelante, después de relacionar la obra de Pizarnik con el tópico del amor, Koremblit (1991) señala que:

Alejandra se entregó a la poesía y a la vida sabiendo o intuyendo que en los pasos trascendentales ha de aplicarse la fórmula infalible en el amor: nos salvamos o entregándonos o huyendo. Encadenada primero a sus fantasías, se liberó muy pronto en actos y poemas (p. 27).

Korembit presenta la figura estereotipada de la poeta maldita, y cita a Arturo Álvarez Sosa⁵, quien sostiene que: “Ángel o demonio, maldita o pura, su presencia abría puertas desacostumbradas: la poesía, el erotismo, la muerte” (Koremblit, 1991, p. 30). La apasionada vida de Pizarnik, que oscila cual péndulo entre la depresión y la euforia, es resaltada por Koremblit (1991) cuando sostiene que “su propia existencia es la riqueza suprema y su poesía el supremo objetivo, y ambas la meta a la que llegó en un fecundo, doloroso y jocundo proceso de hitos encadenados por la inteligencia y la pasión” (p. 49).

Ana María Rodríguez Francia desarrolla, en *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser* (2003), un extenso y profundo estudio y análisis de algunos aspectos, que, desde su perspectiva, son reiterativos y atraviesan la producción textual de Alejandra Pizarnik. Este libro está dividido en siete partes con capítulos independientes en cada una de ellas.

Ana Rodríguez desarrolla su estudio de la obra de Alejandra Pizarnik —centrándose en el tópico de la disolución— para lo cual acude a un conglomerado de teorías de diverso orden (etimología, semiología, filosofía, psicoanálisis y lingüístico-poético), y marca

⁵ Arturo Álvarez Sosa. (s.f.). “Historia de la vida en la muerte y la muerte en la vida”.

distancia de la crítica —que en general liga la obra de Pizarnik con los eventos de su vida— con la finalidad de plantear una nueva perspectiva.

En la primera parte de este estudio, Ana María Rodríguez establece los lineamientos metodológicos según los elementos que articulan el pensamiento de Paul Riceur en el paradigma fenomenológico para fijar las bases de su interpretación. En la segunda parte, se aborda la problemática de la disolución desde una perspectiva etimológica, filosófica, aportes del psicoanálisis y desde el enfoque lingüístico-poético para llegar a conclusiones vinculadas al ser, la verdad, el sujeto y la muerte. “Una primera mirada heurística. Aproximación a la superficie de los textos” es el título de la tercera parte en el que, en tres amplios capítulos, Rodríguez revisa los aspectos morfosintácticos de la disolución en la obra poética y los vínculos de transformación a partir de la transtextualidad.

La cuarta parte del texto nos aproxima al tema de la simbología en “Heurística y comprensión. A la escucha de los textos”. La desviación, la caída, la mancha, la culpa, lo demencial, la muerte, el paraíso, la niñez, el suicidio, son ejes temáticos que se articulan en una serie de símbolos que son debidamente abordados por Ana Rodríguez. La quinta y sexta parte (“De la Interpretación I y II”) nos introducen de lleno en la caracterización de la poética de Alejandra Pizarnik desde una plataforma preparada por todos los capítulos anteriores. Una parte final propone nuevas lecturas de la obra pizarnikiana, siempre desde la óptica de la disolución. La contribución a la crítica de este estudio es valiosa por la rigurosidad del análisis efectuado desde la superficie de los textos hasta niveles estructurales semánticos e interpretativos. Los aportes de esta autora serán desarrollados

con más profundidad en nuestro Capítulo II, donde exploremos el carácter de la poética de Alejandra Pizarnik.

Florinda F. Goldberg, en *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”* (1994), propone un interesante aporte al tema del espacio en la producción textual de Pizarnik al indagar sobre los lazos que la poeta establece con su entorno, para construir un esquema físico en el que su imaginación y su concepción del mundo puedan ser adaptadas para imaginar un ambiente en el que su palabra se extienda de manera natural.

Goldberg, a partir de un imaginario articulado en el espacio, estudia la configuración de los posibles significados de la voz poética de Pizarnik. Este imaginario espacial se fundamenta —en palabras de Florinda Goldberg (1994)— en “la antítesis cerca-lejos y la distancia entre esos extremos” (p. 19). Estos tres elementos (distancia, cerca y lejos) estructuran una isotopía que se proyecta en los elementos textuales, temáticos y lingüísticos de la obra de Pizarnik, gestando los “ejes paradigmáticos, las relaciones metafóricas y metonímicas, el universo simbólico, y la estructura del poema” (Goldberg, 1994, p. 19). Esta investigadora explica que el vocabulario espacial de Alejandra Pizarnik comprende varios subparadigmas entre los cuales el principal sema es el de la “distancia”. Y desde este se desprenden otros vocablos relacionados siempre al espacio con valores afectivos y simbólicos, y otros semas vinculados al ámbito de la experiencia y del movimiento en donde, la verticalidad u horizontalidad de estos, connota valores positivos o negativos. Las categorías del espacio feliz, el espacio fracturado, el espacio exterior, el lugar del amor, el espacio textual, el centro y un amplio espectro físico son presentados desde la perspectiva pizarnikiana. Este texto, nos ayudará, más adelante, a entender las

relaciones que la poeta establece con su entorno y cómo este condiciona su personalidad y la subjetividad presente en su poesía.

Susan Haydu, autora de *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético* (1996), hace un recorrido en la obra de Pizarnik a través de seis capítulos. Haydu sitúa a Pizarnik dentro de su generación literaria y explora la influencia y vigencia de su obra en nuestro tiempo. En el segundo capítulo, Haydu se dedica a una breve biografía poética en donde se resaltan los hechos más importantes de su vida y sus relaciones literarias. En el tercero, se analiza los primeros tres libros de Pizarnik publicados en la década de los años cincuenta, y se explica los giros estilísticos y retóricos en los que Pizarnik utiliza las imágenes y otros recursos textuales. En el capítulo cuarto, se analiza la obra poética central; obra constituida —como lo señala la mayoría de la crítica— por *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), y *Extracción de la piedra de locura* (1968). Estos poemarios son tratados como una unidad y es aquí en donde se estudia la evolución y desarrollo de su particular lenguaje y la afirmación de temas esenciales como la infancia, la naturaleza, la muerte, el lenguaje, el silencio, el amor..., estudiados con detalle en el quinto capítulo. Finalmente, se detiene a revisar el lenguaje poético utilizado en sus textos en prosa de alguna de sus obras publicadas póstumamente.

Carolina Depetris, en *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004), explora las relaciones y problemas gnósticos de Pizarnik. En la primera parte, Depetris revisa los razonamientos que generan contradicciones, a las que denomina aporías —entendidas como las contradicciones insolubles que se encuentran en cualquier argumentación— que se presentan como contradicciones lógicas de carácter especulativo.

Después de este capítulo introductorio la autora desarrolla una serie de hipótesis de lectura sobre la obra de Pizarnik: la aporética del ser, la aporética del espacio, la aporética del tiempo, la poética de la risa, la poética del instante, la poética del cuerpo y la aporética de la muerte.

Los problemas que enfrenta la crítica se presentan —en opinión de Carolina Depetris— a partir del hecho de que ahora nos enfrentamos a una obra concluida, por lo cual se favorece la priorización de ciertas constantes tanto en su temática como en los rasgos de su poética, amén de la excesiva conexión que muchas veces se ha establecido entre la biografía de Pizarnik y su obra. Respecto a la crítica de la obra pizarnikiana, esta autora sostiene que:

A pesar de ser muy abundante, la literatura crítica que se ha ocupado de la obra de Pizarnik llega a conformar una estructura de interpretación cohesionada y coherente. Esta afinidad, que se da incluso a pesar de existir algunas propuestas encontradas dentro del campo de la crítica, está definida por el sentido que se otorga a la búsqueda poética en Pizarnik (Depetris, 2003, p. 18).

Un interesante aporte para relacionar la poética de Pizarnik y sus influencias inmediatas se da en la primera parte del capítulo cuarto (“El surrealismo en Argentina y Pizarnik”). Esta información nos ha de servir para entender algunos rasgos de su obra a partir de este contexto.

Otro texto —interesante por su visión panorámica de la obra de Pizarnik— es *Alejandra Pizarnik. Ensayos y poemas inéditos* (2011), editado por Ivonne Bordelois y Pedro Cuperman. Esta edición bilingüe recoge una serie de textos sobre la poeta con material nunca publicado de Pizarnik. Olga Orozco, Susana Chávez-Silverman, Madeleine

Stratford, María Negroni, entre otros son algunos de los autores que se reúnen en este volumen en torno a la obra de Pizarnik.

Este volumen se aproxima a la obra poética de Alejandra Pizarnik desde una óptica miscelánea a partir de un acercamiento a varios aspectos del lenguaje —la correspondencia, lo visual y lo teórico— buscando encontrar otras posibilidades de lectura. Este novedoso intercambio de producción textual que Pizarnik gesta —desde sus cartas, textos críticos y obra plástica— se proyectan en su poética y evidencian la actitud de Pizarnik, que revela un constante y abierto diálogo entre géneros, articulando así un contínuum de palabras, textos e imágenes que crean el particular universo de su obra. Esta miscelánea de voces nace del terror a la dispersión, a la huida, a la falta de pertenencia. Ivonne Bordelois (2011) cita a Pizarnik para dejar constancia de esto:

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen (p. 137).

Para Bordelois esta es quizá la realidad que subyace bajo la multiplicidad de discursos que Pizarnik construyó a través de su poética a partir de “una personalidad que, bajo la apariencia de continuidad de una voz torturada, en realidad estaba constituida por muchas voces” (Bordelois, 2011, p. 137). En este texto se reflexiona sobre algunas de las vetas de las diferentes voces que habitaban en Pizarnik. Sobre esto Ivonne Bordelois (2011) indica que:

Alejandra Pizarnik encontró ese lugar en el que los lenguajes tiemblan, un lugar que muy pocos poetas pueden alcanzar. Como Kafka y como Vallejo, ella escribe con los huesos, razón por la cual no envejece nunca, porque más allá del sufrimiento está escribiendo desde lo esencial con lo esencial (p. 138).

Este libro es importante por la multiplicidad de ensayos que permiten una lectura global de Pizarnik. La correspondencia con Ruben Vela, comentada por Bordelois, deja entrever muchos de los rasgos de extrañeza ante el mundo y el sentimiento de desamparo que experimentaba Alejandra Pizarnik ante las exigencias cotidianas que muchas veces la superaban.

Por su parte Madeleine Stratford plantea un novedoso estudio comparativo entre la obra de Pizarnik e Ingeborg Bachmann (1926-1973, poeta austríaca, con doctorados en filosofía, psicología y literatura). Stratford parte de una serie de coincidencias biográficas para establecer —a partir del eje temático del desarraigo y el silencio— una vinculación entre la obra de estas dos escritoras. Más adelante, Silvia Baron Superville (“La lengua de Alejandra”) reflexiona sobre el exilio lingüístico —que gesta la propia Pizarnik—, y cómo esta decisión desemboca en consecuencias destructivas y a la vez fecundantes en su poética.

Se recoge, también, un valioso testimonio de Olga Orozco que nos permite ver —desde la cercana amistad que Pizarnik cultivó con esta escritora— una serie de elementos para entender su poesía. Orozco (2011) detalla:

Nos internamos en su poesía. Es un país cuyos materiales parecen extraídos de miniaturas de esmalte o de estampas iluminadas; hay fulgores de herbarios con plumajes orientales, brillos de epopeyas en poblaciones infantiles, reflejos de las heroínas que atraviesan los milagros (p. 160)⁶.

Este texto es complementado por otros dos estudios en donde se revisan las posibles conexiones entre los estados neuróticos de Alejandra Pizarnik y su obra —“Ensayos de contención: otra mirada a la locura (y sus desplazamientos chez Pizarnik)” a cargo de Susana Chávez-Silverman—; y las vinculaciones tanáticas en gran parte de sus poemas y

⁶ Texto póstumo de Olga Orozco recogido en este volumen.

algunos símbolos que revelan esa constante afinidad con las figuras nocturnas relacionadas con la muerte y la desesperación, en “Entre la muerte del yo y el yo muerto: Una travesía pizarnikiana por el siglo XX” de Tamara Kamenszain.

En la línea de tópicos referentes a la muerte, Fredo Arias, en *Antología de la poesía cósmica y tanática de Alejandra Pizarnik* (2003), explora el marco conceptual de algunos elementos que se presentan en el desarrollo de la obra de Pizarnik. El fuego, los cuerpos celestes, los ojos, la luz, la piedra son contrastados con muchos de los poemas pizarnikianos, buscando establecer algunas vinculaciones.

Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo (1998), de Juan-Jacobo Bajarlía, es un libro de carácter biográfico que aborda algunos aspectos de la vida de Alejandra Pizarnik a partir de los vínculos que ella establece con el autor, quien fue uno de los introductores del vanguardismo en Argentina. Juan-Jacobo Bajarlía relata el inicio de la vida literaria de Pizarnik a partir de cierto distanciamiento de la vida familiar y de un acercamiento al espacio poético en el que ella finalmente se internó. Bajarlía actúa, quizá, como uno de los primeros tutores literarios de Pizarnik. Juan-Jacobo Bajarlía (1998) recuerda:

Entre Alejandra y yo el tema literario era fundamental. Su sensibilidad y su inteligencia me estimulaban a comportarme dogmáticamente como si estuviera en clase. Ella me lo observaba, y entonces cambiaba de tono. Pero ella también comprendía que ese estúpido dogmatismo tenía una finalidad: transmitirle la experiencia de los mejores escritores para no extraviarse en los caminos de la creación (p. 33).

Este texto recoge una gran cantidad de anécdotas, fotografías, dos cartas y varias notas de Pizarnik a Bajarlía, fechadas en 1955, firmadas como Buma, y algunos poemas inéditos dedicados a él. Encontramos dos poemas fechados en 1954 y firmados por

Alejandra Pizarnik como María Pissermo y otro firmado como Flora Alejandra Pizarnik. Esta alternancia de nombres es un rasgo característico de los primeros años de Pizarnik y denota esa búsqueda de identidad que se evidenció, tanto en su vida como en su obra.

Otra importante fuente para esta investigación la tenemos en los cinco volúmenes de correspondencia que hasta la fecha se han publicado: *Correspondencia Pizarnik* (1998) de Ivonne Bordelois; *From the Forbidden Garden. Letters from Alejandra Pizarnik to Antonio Beneyto* (2003), edición de Carlota Caufield; *Dos letras* (2003), con prólogo de Carlota Caufield, en donde se reúne la correspondencia que Alejandra Pizarnik envió a Antonio Beneyto a partir de septiembre de 1969 hasta septiembre de 1972; *Alejandra Pizarnik / León Ostrov. Cartas* (2012) de Andrea Ostrov y *Nueva correspondencia Pizarnik* (2014), a cargo de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Esta correspondencia nos da la oportunidad de contextualizar obra y trayectoria biográfica.

Carlota Coulfield publica, en el año 2003, *From the Forbidden Garden. Letters from Alejandra Pizarnik to Antonio Beneyto*. Este libro, publicado en inglés, recoge la correspondencia entre Pizarnik y Antonio Beneyto, escritor y pintor español, entre septiembre de 1969 y septiembre de 1972 —a solo dos semanas del fallecimiento de Alejandra Pizarnik, el 29 de septiembre—. Beneyto publica en 1969, en la editorial La Esquina, *Alejandra Pizarnik. Nombres y figuras* con una breve indicación al pie de la carátula (“Aproximaciones”). Sobre esta nota podemos leer en una carta de Alejandra Pizarnik (2003) a Beneyto del 2 de septiembre de 1969:

He pensado un género literario apto para mis poemas y creo que puede ser el de *aproximaciones* (en el sentido de que los poemas son aproximaciones a la Poesía). También —dada mi preocupación por el espacio poético— serviría el nombre *objetos*. Pero yo creo que *aproximaciones* es más misterioso (p. 25).

Esta referencia se refuerza en otra misiva (12 de septiembre de 1969) en donde Alejandra Pizarnik le comenta a Beneyto: “Me gusta mucho la cubierta de *Nombres y figuras*. Es una muestra de un fino y sutil olfato esto de haber dibujado, para mis poemas, un animal” (Pizarnik, 2013, p. 27). Ambos comentarios revelan el cuidado y preocupación constante que Pizarnik ponía en cada uno de sus poemarios, así como el reconocimiento que Alejandra Pizarnik tributaba a sus amistades literarias al publicar sus libros. Más adelante Antonio Beneyto publica la primera antología de la obra de Pizarnik en España: *Alejandra Pizarnik. El deseo de la palabra* (1975) en Barral Editores.

Existen a la fecha varias antologías de estudios críticos sobre la obra de Alejandra Pizarnik. Un libro que reviste especial relevancia lo encontramos en *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede* (2013), que recoge las ponencias del Coloquio Internacional “Alejandra Pizarnik (1936-1972): bilans et perspectives” celebrado en la Universidad de París-Sorbone en noviembre de 2012. Las veinte ponencias de este coloquio se agrupan en cinco capítulos: “Figuras de Alejandra”, “Variaciones poéticas”, “Escritura / Lectura”, “Intertextualidades” y “Herencias”. Este volumen articula los textos de tres generaciones de investigadores que se dieron cita en este primer congreso en París y que representa un homenaje a la obra de Alejandra Pizarnik, a cuarenta años de su fallecimiento.

El primer capítulo, “Figuras de Alejandra” mantiene un tono testimonial. Sylvia Molloy (“Figuración de Alejandra”) sostiene que los gestos, la forma de vestir, la entonación, la ironía y el humor eran también parte de su manifestación proyectada en su escritura. Veintiún extractos de cartas de Pizarnik dirigidas a León Ostrov —proporcionadas por su hija, Andrea Ostrov— dan cuenta de numerosos detalles de la

estancia de Pizarnik en París, y permiten un acercamiento a las preocupaciones y obsesiones de aquellos días. Mercedes Arriaga, en el texto “Alejandra: radiografía del dolor”, sostiene que la dualidad, la dislocación y el dolor son temas centrales en la obra de la poeta. Erika Martínez (“Lo siniestro y su legado”) nos acerca a algunos símbolos tales como el jardín, la infancia y el espejo; al tiempo que analiza el impacto de la obra de Lewis Carroll —sobre todo de *Alicia en el país de las maravillas*— en la concepción literaria de Pizarnik. Cierra este primer capítulo, Alicia Borinsky (“¿Dónde está la niña?”), quien alude al alejamiento de lo cotidiano expresado en una falta de participación en el mundo a partir de las imágenes proyectadas por Pizarnik en donde sobresalen las de la niña ofendida, extraviada en un universo imaginario de referencias literarias y plásticas dentro de una atmósfera tanática.

En el segundo capítulo (“Variaciones poéticas”) se revisan algunos aspectos de la estética pizarnikiana. Carolina Depretis, en “Alejandra y la mística”, sostiene que la obra de Pizarnik representa una destrucción del lenguaje y se constituye, paradójicamente, en un discurso que busca la unión de vida y poesía. En “El espacio del poema: del centro al jardín”, Doris Tembras expone que el poema es el espacio por antonomasia en donde se puede concretar la “tierra prometida”, un lugar en donde todo puede ser posible. Tembras sostiene que en el eje sobre el que se construyen varios de los poemas de Pizarnik giran imágenes que preponderan los tópicos espaciales. María Calle, en “Simbología de la destrucción”, afirma que la creación de un universo —gestado en imágenes como el silencio, la música, la luz del sol, la oscuridad, el cielo y la tierra, el espejo, las máscaras— se fusiona en la obra de Pizarnik, lo que articula el debate entre la muerte y la destrucción.

Este segundo capítulo continúa con el aporte de Florinda Goldberg (“La poética de lo pequeño”), en donde esta investigadora indaga sobre la isotopía de lo pequeño que se manifiesta en todos los registros de Alejandra Pizarnik “lírico y narrativo, ensayístico y lúdico, correspondencia y diarios, y también el registro metaliterario. Es decir, sus referencias a la escritura como actividad y como producto” (Goldberg, 2013, p. 113). El uso de diminutivos —afectuosos, unos y destructivos, otros— siempre nos remiten a la infancia de Alejandra Pizarnik para quien el uso de diminutivos tiene estrecha relación con la emotividad y la evocación lúdica del pasado.

La infancia es el tema desarrollado por Adriana Astutti (2013), en donde esta edad se asume como “sueño soberano entendido como la negativa a renunciar a la libertad de una infancia salvaje, infancia no cortada por las leyes de la sociabilidad y la cortesía convencional” (p. 131). Adriana Astutti desarrolla una interesante analogía entre la obra de Pizarnik y la de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), partiendo desde algunas variables coincidentes como la singularidad de la obra, el mito del escritor maldito y el uso cruzado de prosa y poesía, que Lamborghini denominó prosa cortada y Pizarnik, poema en prosa. Ambos también mueren muy jóvenes (Pizarnik, 36; Lamborghini, 40), y comparten la insistencia de nombrar una serie de símbolos relacionados a la infancia a lo largo de su obra.

El tercer capítulo aborda la recepción de la obra de Pizarnik partiendo de algunos elementos característicos de lectura y escritura. Nora Catelli, en “Los *Diarios*: estrategias de lectura”, explica su trabajo de investigación sobre los *Diarios* y las incógnitas que se presentan en los mismos. Su material de trabajo tiene como base anotaciones de diarios,

cartas y otros textos de Alejandra Pizarnik que se encontraban en París desde 1975 en manos de Aurora Bernández (traductora y escritora argentina quien trabajó y mantuvo durante muchos años una relación amorosa con Julio Cortazár). Todo este material se encuentra en un archivo especial en la Biblioteca de la Universidad de Princeton.

“La escritura fragmentaria en los Diarios”, ensayo de Carolina Vrech, se aboca al estudio del proceso de fragmentación en la obra desde la perspectiva de las vinculaciones entre el lenguaje y el sujeto. Vrech destaca que la lectura de los diarios pizarnikianos es vital para comprender la importancia de estos escritos en su obra total. Luego, Mariana Di Cío (2013), en “Alejandra, *clocharde ès letters*”, sostiene que la obra de Pizarnik muchas veces se organiza en:

citas que amontona, acumula o atesora de manera totalmente anárquica y caprichosa [...] confeccionando, a partir de una serie de fragmentos de lo más heterogéneos el *Palais du vocabulaire* (palacio o paladar del vocabulario en el que Pizarnik almacena palabras a la espera de su posterior deglución o fagocitación) (pp. 167-168).

Este proceso de creación que nace de la escritura de notas, que parecen no tener orden ni concierto, ilustra el modo en que se gesta y articula la escritura de Pizarnik, pero también denota una especial fascinación por la construcción en el tiempo de lo que ella denomina un *Palais du vocabulaire*. Sylvia Molloy también repara en este hecho y señala que Pizarnik a lo largo de su *Diario*, recicla citas y referencias para un uso posterior con lo que va construyendo su “Casa de Citas”, una especie de laboratorio temático (Molloy, 2013).

Las vinculaciones intertextuales son abordadas en el cuarto capítulo, en donde se presenta el diálogo de los textos pizarnikianos con otros autores, obras y modelos. Para

Cristina Piña —en “La profanación e inversión del proyecto narrativo”— el propósito de Alejandra Pizarnik de escribir una novela nunca se cumplió. Pizarnik atesoraba escribir una novela bajo el modelo de *Aurélia* de Gérard Nerval. Este proyecto es planteado de manera constante en muchas notas de sus diarios desde 1955 hasta 1970. Un segundo texto, sobre el tópico de la intertextualidad, se presenta en “Alejandra lectora de la literatura francesa” de Thomas Barège. En este ensayo, Barège plantea las vinculaciones estéticas en la obra de entre André Peyre de Mandiargues, Marcel Proust y Alejandra Pizarnik, así como la gran influencia de poetas franceses en la creación poética de Pizarnik con base a las lecturas de Rimbaud, Baudelaire, Milosz, René Daumal, André Breton, y Mallarmé. Cerrando este capítulo, los vínculos afectivos entre Silvina Ocampo y Pizarnik son tratados por Daniel Balderston. Tanto Ocampo como Pizarnik manifiestan en su obra, según Balderston (2013), una “dialéctica del desamparo y del humor” (p. 198).

Un último capítulo de este compendio de ponencias y ensayos aborda las “herencias”, es decir las lecturas contemporáneas a la obra de Pizarnik. Damián Tabarovsky explora la influencia de los años sesenta en la obra de Pizarnik a partir de un análisis de los eventos, cinematografía, movimientos sociopolíticos que se manifestaron en esa época. Se continua con los puntos de vista de dos traductoras: Madeleine Stratford y Silvina Baron Supervielle, quienes en sendos estudios explican el léxico, la sintaxis, los signos, emblemas, y, sobre todo, algunos de los símbolos que más adelante abordaremos en esta investigación.

Arturo Donati, Emanuele Keonardi, Giovanna Minardi y Assunta Polizzi publican, en 2012, *En la otra orilla de la noche. En torno a la obra de Alejandra Pizarnik*,

importante recopilación de ensayos sobre la obra pizarnikiana. Esta colección tiene su origen en el curso pluritemático e interdisciplinario que sobre Alejandra Pizarnik se desarrolló en el Liceo Estatal Lingüístico y de la Ciencia “Danilo Dolci” de la ciudad de Palermo. Este texto explora la obra de Pizarnik desde su poesía, sus diarios, su correspondencia y su prosa. En este libro se aborda la poética de Pizarnik insertándola en el contexto literario argentino de la posvanguardia, y se establece las relaciones de Pizarnik con la poesía de Alfonsina Storni y otras escritoras contemporáneas. La obra de Pizarnik se vincula también con ciertos elementos culturales, musicales y visuales de la década de los años sesenta. Donati *et alii* (2012) sintetizan los aportes de este libro cuando indican que la obra de Pizarnik es tratada:

analizando el desfondamiento del sujeto y el lenguaje a lo largo de su trayectoria literaria [...] individualizando algunas convergencias entre su poesía y la generación poética española de los Cincuenta, o aproximándose a las formas del deseo. La prosa es el ámbito tratado por Martha Caufield, quien se ha ocupado del rico y revelador epistolario; Arturo Donati explora la escritura laberíntica de Pizarnik; Stefanie Golish trata sobre la compleja relación entre Pizarnik y Cristina Ocampo; Florinda Fusco nos ayuda a leer los textos como una constante descomposición lingüística de imágenes mentales; Federica Rocco estudia la escritura diarística de la autora. Ana María Moix, Antonio Requeni y Osías Stutman, poetas todos, ofrecen una reflexión y recuerdos personales sobre la autora (p. 10).

Edgardo Dobry publica, en *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía* (2007), un conjunto de estudios sobre poesía iberoamericana. En “El espejo de Alejandra Pizarnik”, Dobry propone una aproximación que busca integrar la obra pizarnikiana desde siete tópicos. Para Dobry (2007) la “primera evidencia en la obra de Pizarnik es la falta completa de referencias externas: sus paisajes son mentales, abstractos” (p. 157). Evidencia que nos remite a sus visiones oníricas y a su mundo interior. Dobry (2007) señala que “Pizarnik parecer ser consciente del agotamiento de los métodos del surrealismo. Se queda con su imaginaria, con su ideología poética, pero renuncia a los largos desarrollos, a las

disgresiones documentales del discurrir onírico de los surrealistas” (p. 162). Esto se revela en que quizá uno de los elementos más obvios en su poesía es la contención, la condensación y la incertidumbre en relación con un dominio y posesión, en este caso utópico, de la lengua. Esta incertidumbre se extiende, también, a su condición de poeta y al reconocimiento de las limitaciones del manejo completo de la lengua.

Este libro aborda el tema de la muerte que se plasma sobre la concepción poética de Pizarnik y su analogía con el proceso de la escritura. Edgardo Dobry (2007) sostiene que hay “en Pizarnik una gestualidad de arlequín, una pantomima de la desesperación que se extiende hasta el acto del suicidio y crea así, a posteriori, el acento dramático de su poesía” (p. 168). Más adelante refuerza esto cuando manifiesta que: “Si en el mundo de Pizarnik solo existen Pizarnik y la Muerte, es natural que se preste una atención profunda, minuciosa, a cada estado de la sensibilidad, de esa única fuente de la que mana toda materia poética” (Dobry, 2007, p. 174). Esta afirmación —recurrente en mucha de la crítica sobre Pizarnik— favorece que el tema del suicidio se priorice en temas destinados a emocionar al lector, desviando, de esta manera, una lectura y una crítica que deberían ser más objetivas.

En el caso concreto de Pizarnik es difícil separar el trayecto biográfico y obra; sin embargo, en esta investigación partimos de la premisa que, en su caso particular, algunos rasgos de su personalidad, sus propias expectativas, algunos eventos y experiencias, así como las personas y amistades con los que se vinculó marcan hitos importantes que definen algunas de las características de su propuesta poética, las mismas que son expresadas en marcadas isotopías que fácilmente se pueden identificar a lo largo de su obra poética, ya

que generan cadenas textuales y simbólicas acentuadas en la estética y estilo de sus diarios, correspondencia y prosa.

En la línea de investigaciones biobibliográficas, la periodista argentina Liela Guerreiro edita, en *Los malditos* (2011), una serie de reseñas biográficas de algunos escritores latinoamericanos del siglo próximo pasado, agrupados desde un punto de vista que busca escrutar en la vida y obra de cada uno de ellos para hallar ciertos elementos constantes de sus singulares vidas. El común denominador de estos rasgos se establece por el repertorio de experiencias intensas, existencias dañadas, vidas proclives a los excesos del cuerpo y un marcado espíritu atormentado. Este universo de diecisiete autores —en los que encontramos a Gustavo Escanlar, César Moro, Rodrigo Lira, Teresa Wilms Montt, Jaime Saenz, Alejandra Pizarnik, entre otros— gestan un universo en donde sus personalidades se han constituido como mitos, y genera, en una parte de la crítica latinoamericana, la errada percepción de que el signo del exceso en sus vidas es el mejor aval de su crédito literario.

Mariana Enríquez, licenciada en Periodismo y Comunicación Social, es la encargada de abordar el perfil de Alejandra Pizarnik en “Alejandra Pizarnik, vestida de cenizas”. Enríquez hace un completo recorrido tanto de los momentos claves de la vida de Pizarnik, como de sus textos, acudiendo para ello a una serie de referencias de personas allegadas a ella. Pero no solo se ocupa de la parte bibliográfica, sino también podemos encontrar algunos datos, de los que se puede colegir información relevante para esta investigación. Por ejemplo, —siguiendo la línea que se ha decidido seguir en la presente investigación, respecto al estudio de la biobibliografía de Pizarnik que se desarrolla en el Capítulo II, como punto de partida para tratar de entender los posibles fundamentos sobre

los que se apoya Pizarnik para ir escogiendo los símbolos que articulan su obra— Enríquez (2011) refiere que:

La infancia es el lugar al que Alejandra Pizarnik volverá una y otra vez en su poesía, como un espacio ideal. Escribe en su diario de 1958: ‘¿He tenido yo una infancia? No. Creo que no. Solo algunas angustias, algunos sucesos lamentables, sobre todo lamentablemente sexuales’ (*Diarios*, Lumen, 2003). Se refiere varias veces en esas páginas a una pérdida de la inocencia, a una infancia arruinada (p. 395).

Mariana Enríquez recorre, año a año, la vida literaria de Pizarnik y la va intercalando con estudios, artículos, entrevistas y opiniones de muchos intelectuales y amigos cercanos a ella. Si bien este pequeño aporte no es un estudio crítico ni académico, tiene el gran valor de articular, en el eje temporal, algunos de los principales eventos en la vida de Pizarnik de una manera bastante clara y acertada.

Continuando con los estudios desde la perspectiva biográfica, Gabriel Guibelade recoge, en *Aportes para la extracción de la piedra de la locura: Vida y obra de Alejandra Pizarnik* (1998), una charla dictada en la Universidad Nacional de Córdoba. En esta conferencia Guibelade reconoce la dificultad de “hablar de cualquier vida” y más aún sobre la de Alejandra Pizarnik, abordando, inicialmente, la misma desde un punto de vista del psicoanálisis aplicado a la obra de arte. Sobre esta perspectiva, Guibelade (1998) sostiene que:

es posible una aplicación del psicoanálisis a la obra de arte, porque de alguna manera el artista se expone en su obra, y es cierto que en ella nos deja los bosquejos de sus preguntas, de sus contradicciones, de sus búsquedas, los suficientes incluso para intentar muy seriamente algo como un psicoanálisis del artista (pp. 2-3).

Sin embargo, Gabriel Guibelade (1998) reconoce que existen riesgos en esta aplicación del psicoanálisis al arte, como, por ejemplo, la posibilidad de “aplastar la vida del artista bajo nuestras consideraciones, esto es, el riesgo de abolirlo como sujeto, de

objetivarlo en suma” (p. 3). Para evitar esto, el procedimiento de análisis que emplea Guibelade es tomar la obra de Pizarnik de forma total e ir separando algunos tópicos reiterativos, separando de esta manera cada uno de estos temas y una vez agrupados descubrir las relaciones posibles entre los mismos. Este autor establece estos tópicos dentro de los que, según él, parecen ser fundamentales en la obra de Pizarnik y que cualquier lectura atenta puede determinar en vista de que la misma Pizarnik no deja de mencionarlos.

Susana Chávez Silverman, Evelyn Fishburn, Florindad Godberg, Cristina Piña, Cecilia Rossi y Jason Wilson son convocados por Fiona Mackintosh y Karl Poso en *Árbol de Diana. Pizarnik Reassessed* para editar uno de los pocos libros de ensayos sobre Pizarnik en idioma inglés. Publicado en 2007, este libro se constituye en un valioso aporte al estudio de la obra de Pizarnik, en el sentido que nos da la oportunidad de revisar cuál es la valoración de la obra pizarnikiana fuera del contexto argentino y latinoamericano. Este volumen evalúa el impacto de su ambigua sexualidad en su personalidad poética, y también cómo su preocupación por la sexualidad influye en sus experimentos con la prosa humorística, la misma que también se manifiesta en el recurso constante de las imágenes pizarnikinas que expresan una dicotomía entre lo interno y lo externo.

Estudios diversos como “Género, sexualidad y silencio en la escritura de Alejandra Pizarnik”, “Diferentes aspectos de humor y juego de palabras en el trabajo de Alejandra Pizarnik”, “La atormentada belleza de los ideales, una interpretación deleuziana de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y *En la colonia penal* de Franz Kafka”, “Surrealismo y lectura”, “El palacio del vocabulario de Alejandra Pizarnik: construcción del cuerpo poético”, “Poesía de Alejandra Pizarnik: traduciendo la traducción de la

subjetividad”, nos permiten explorar nuevos tópicos y nuevas perspectivas con la finalidad de articular —desde una óptica multidisciplinaria— una mejor interpretación de su obra.

Alejandra secreta (2002) de Inés Malinow es un texto particular que tiene su origen en las cartas que Pizarnik envió, desde París, a León Ostrov, su psicoanalista y amigo. Muchas de estas notas epistolares revelan párrafos impregnados de poesía. Este planteamiento intertextual, desde los versos y la prosa de Pizarnik, reconstruye las relaciones de un espíritu particularmente inquieto y revelan una notable capacidad literaria. Esta autora propone una sugerente nueva lectura de algunas de estas cartas a partir de extractos epistolares que tienen una alta carga poética y que de esta manera toman, así agrupados, una peculiar personalidad y permiten una nueva lectura.

Otro interesante compendio de estudios se presenta en “Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios / 5” en donde se presentan cuatro aproximaciones a la obra de Pizarnik. Enrique Molina (1990), en “La hija del insomnio”, manifiesta que:

Pocos seres he conocido tan plenos de fatalidad poética. Extrañamente, todos sus elementos, sus pájaros, sus nubes, su país de huérfana que oculta un secreto desmesurado, su memoria y su pasión se ordenan en dos coordenadas esenciales: el deslumbramiento de la infancia, cuyos poderes sobrevivían en ella, y un permanente sentimiento de muerte, como otro deslumbramiento terrible que la precipitaba al asombro y al terror (p. 5).

Anna Soncini continúa con “Itinerario de la palabra en el silencio” en donde analiza la conexión entre el silencio y la palabra. Soncini indica que estos dos tópicos, aparte de anularse recíprocamente, también, de manera paradójica, se compenetran, haciendo que el uno convoque al otro y viceversa. Soncini (1990) sostiene que “La tendencia de dar voz al silencio, a enunciar su existencia por medio de palabras, representa la aspiración

fundamental de la poesía de Pizarnik” (p. 7). Anna Soncini establece también la conexión entre la luz y la oscuridad planteando una analogía con la palabra y el silencio. “Será la tormentosa y confiada búsqueda de la palabra más pura y cristalina, que verifica la existencia del silencio e idealmente lo promete, en la tentativa de articular el conflicto más ardiente en el que se debate la enunciación y el enmudecimiento” (Soncini, 1990, p. 8), tal como sucede con la luz y la oscuridad.

Cristina Piña, biógrafa y principal investigadora de la obra de Pizarnik, aporta a esta publicación con “La palabra obscena”. Piña considera importante profundizar en el significado de lo obsceno para poder dar razón del persistente hechizo que la obra de Pizarnik sigue produciendo en las generaciones actuales. Piña (1990) sostiene que “poner la obra de Pizarnik en correlación con lo obsceno permite explicar su presencia casi ineludible—sea por medio de citas o de poemas compuestos en su homenaje— en la poesía argentina que se ha escrito a partir de su muerte” (p. 17).

En este punto, es conveniente retomar la idea de las cuatro etapas de la crítica sobre Alejandra Pizarnik. En el cuarto periodo establecido después de su fallecimiento en 1972, el tema de la muerte se reitera insistentemente buscando esclarecer los posibles motivos de esta fatal decisión. Cristina Piña (1990) recalca que: “Es casi un lugar común referirse al ‘mito Alejandra Pizarnik’, entendiéndolo por este su carácter de ‘poeta maldita’” (p. 18). Este mito se construye a partir de una serie de referencias reiterativas sobre su vida plagada de excesos, pero también por las lecturas que Pizarnik mantenía y que ella misma se encarga de citar en conversaciones, entrevistas, epígrafes, diario y correspondencia. Las lecturas de Rimbaud, Ducasse, Baudelaire, Mallarmé, Nerval, entre otros van creando, en

ella, el arquetipo que consagra la poesía y la vida como una sola y única existencia. Piña (1990) indica que parte de este mito también se gesta debido a dos factores:

Ante todo, a su difusión cultural dentro de nuestro medio, sobre todo por su entronque con la propuesta surrealista de convertir la vida en un acto poético. Pero, en segundo término —y quizá en un nivel más profundo— a la impronta de absoluto que entraña, al fusionar en un solo acto el ser y el hacer y anular así las contradicciones entre la experiencia cotidiana y las aspiraciones espirituales, instaurando una esfera cualitativa de realización, que se delinea como un sustituto de la concepción religiosa (p. 19).

Cierra esta antología crítica el texto de Juan Malpartida, “Alejandra Pizarnik”, que se centra en ciertos episodios de su vida, para proponer una línea de interpretación entre su vida y su obra. Malpartida (1990) resume su aporte manifestando que:

La poesía de Pizarnik es una invocación y conjugación de su persona, solo que lo que aparece son siempre palabras que nombran lo de aquí y lo del más allá. Pizarnik, al verlas, con voz en la que se hace patente el miedo, afirmó que eran, esas palabras, invisibles: no la reflejaban. Habitaba un único mundo real de todo poeta y sin embargo tenía consciencia de que las palabras no la salvarían (pp. 40-41).

Como ya lo hemos indicado anteriormente, existe en la obra de Pizarnik una serie de vasos comunicantes entre su poesía, su prosa, teatro, sus diarios y su correspondencia, en donde el cuidadoso trabajo de escritura y la pulcra elección de las palabras acercan a estos textos hacia un punto concéntrico que articula una obra en donde la poesía invade todos y cada uno de los géneros en los cuales Pizarnik se expresó. Bajo esta perspectiva integradora, es conveniente reparar no solo en la crítica de su obra poética, sino también en lo concerniente a su prosa, pues este acercamiento nos ha de facilitar extender líneas de investigación para poder entender, de mejor manera, la obra poética pizarnikiana.

Para delimitar nuestro estado de la cuestión, acudimos a algunas antologías con la seguridad de que todo antologador, al realizar la selección que presenta, tiene que hacer una valoración, poema a poema, de todo un corpus. Estas valoraciones, definitivamente, se

apoyan tanto en hechos objetivos como en cierta subjetividad. Ambos aspectos eligen algunos poemas en detrimento de otros, lo cual nos permite apreciar y comparar algunos rasgos que se reiteran, también, en otras selecciones.

Carmen Palomo García, en *Alejandra Pizarnik. Elegías a mi mal* (2011), propone una antología que evidencia algunos aspectos que son explicados en tres capítulos introductorios que detallan la selección realizada. En “Un universo para doler: la obra de Alejandra Pizarnik” —primer capítulo del libro—, Palomo (2011) sostiene que Pizarnik “testimonia que el arte supera a la muerte, que el carácter penitencial de su lamento es un manifiesto existencial que nos une en el dolor, elemento vital común” (p. 6). Pizarnik acude tanto al psicoanálisis como a la pintura para tratar de liberar ese profundo dolor que aqueja todas las aristas de su existencia.

Esta antología tiene como eje central el duelo. Este se aborda desde dos puntos de vista: primero, desde una perspectiva temática y, en segundo lugar, desde una cronológica. Esta disposición permite que el lector tenga la ocasión de profundizar no solo en las recurrencias literarias, sino en la evolución de estas en los diferentes poemarios de Pizarnik. La selección propuesta se articula alrededor del dolor y este se denota a través de una serie de reiteraciones léxicas como el miedo, la destrucción, la soledad, la muerte, el delirio, el silencio, la noche...

Palomo indica que aún hay una línea de investigación pendiente en el análisis de los archivos de Pizarnik que se encuentran en la Universidad de Princeton. Sobre el particular Palomo (2011) detalla que:

Los archivos de Alejandra Pizarnik se encuentran conservados en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca de la Universidad de Princeton. En la colección se conserva un material relativamente voluminoso. Organizado por series a partir de su contenido: I. Diarios; II Cuadernos; III. Escritos (a. Poesía; b. Ficción; c. No ficción); IV. Correspondencia; V. Arte; VI. Material impreso; VII. Miscelánea (pp. 13-14).

Dentro del desarrollo de estudios críticos sobre Pizarnik, Cristina Piña sobresale entre los investigadores por el interés de proponer nuevos derroteros de análisis e interpretaciones de su obra. En *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik* (1981), Piña plantea cuatro grandes temas sobre la obra pizarnikiana. El primer capítulo, “Introducción: temas fundamentales en la poesía de Alejandra Pizarnik”, tiene especial relevancia para nuestra investigación, pues en este se sintetizan una serie de tópicos que se expresan en una variedad de símbolos que —de acuerdo con nuestra hipótesis de trabajo— determinan, en gran medida, la poética de nuestra autora.

En la obra de Pizarnik existe una separación y desdoblamiento que se gestan desde la infancia, pues para Pizarnik la realidad —espacio y tiempo de carencias, dolor, angustia y soledad— se presenta como una especie de universo fragmentado. La única posibilidad de reunión, física y espiritual se dará en regresar a ese periodo mágico que representa la infancia, que viene a ser un verdadero paisaje interior hacia el que siempre busca dirigirse en su anhelo por fusionarse con lo absoluto. Por un lado, Cristina Piña señala que esta experiencia de separación es un rasgo constitutivo de la naturaleza humana que resulta insoportable, pues contrasta con el “*illud tempus*”, periodo en el que reinaba la armonía existencial en comunión con el todo; un todo mítico sintetizado en la infancia. Por otro lado, frente a este periodo mágico plasmado en la infancia, Piña (1981) sostiene que “la realidad actual se presenta como una instancia fragmentada, el lugar de las carencias y

angustias” (p. 14). Es en esta “orilla”, la de la realidad, en la que se configura una zona de muerte en donde el ser es la manifestación tangible de su sombra, una especie de reflejo, pero paradójicamente esta zona es también “el lugar donde surge la poesía, la palabra, como intento supremo por unir los rostros separados, las dos riberas del ser” (Piña, 1981, p. 14). El poema se convierte de esta manera en la posibilidad de gestar un lugar de reunión y una vía de acceso a lo absoluto.

En el capítulo segundo, “El ‘illud tempus’, o la inocencia infantil”, Cristina Piña (1981) reitera que “la honda vivencia de un ‘illud tempus’ mítico recorre la poesía de Alejandra, y ese ‘illud tempus’ coincide con la infancia y configura un verdadero ‘paisaje interior’ hacia el que se lanza el ser en su búsqueda del absoluto” (p. 17). Este “paisaje interior” es destacado por Piña (1981) cuando explica que “en la poeta es singularmente poderosa la percepción de lo espacial, en virtud de su sensibilidad fundamentalmente plástica” (p. 17). Esta particular perceptiva espacial se gesta —en opinión de Cristina Piña— en un “illud spatium” configurado por cinco símbolos que se advierten claramente en su poesía: el viento, el pájaro, la luz, el jardín y la música; símbolos todos que articulan el concepto del absoluto.

En el tercer y cuarto capítulo se abordan una serie de tópicos que buscan no solo interpretar la poesía de Alejandra Pizarnik, sino también explicar los principales ejes temáticos y estructuras simbólicas⁷ sobre los que ella va articulando su universo poético y el recorrido que traza desde la experiencia de la “caída” —desde el lugar privilegiado de la

⁷ Estructura simbólica: —concepto de Federico Revilla (2010)— es la red articulada de símbolos a partir de un eje central desde el cual se van desarrollando y engarzando símbolos del mismo campo semántico o afines.

infancia, atravesando un periplo de sombra y muerte, hasta una destrucción del ser—. Cerrando este estudio, Cristina Piña realiza un análisis de las figuras poéticas que Pizarnik utiliza con mayor frecuencia: la contradicción, el oxímoron, la antítesis, la doble contradicción de primer grado, la negación contradictoria, el oxímoron doble, etc.

En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik (2015) es una compilación de estudios que enfoca, desde nuevos ángulos, la obra de Pizarnik, gracias a la ampliación del corpus pizarnikiano. Este libro sigue la línea de investigación abierta por el volumen de ensayos en inglés editado por Fiona Mackintosh y Karl Posso en 2007, por las transformaciones que implicó para la comprensión de la obra de Pizarnik el incremento de su corpus, gracias al acceso a sus documentos y textos, muchos de los cuales se encuentran en la Universidad de Princeton, así como también la facilidad de acceso a una parte importante de su biblioteca personal, en donde se pueden hallar muchísimas notas y glosas en libros que fueron leídos por Pizarnik y que ahora forman parte de la “Biblioteca Alejandra Pizarnik” en la Biblioteca de Maestros en Buenos Aires. También entre los años 2000 y 2003, la Biblioteca Nacional Argentina recibió, de manos de Pablo Ingberg, un rico legado de libros de la biblioteca de Alejandra Pizarnik con glosas, subrayados y anotaciones diversas.

Como en otras ediciones de estudios críticos sobre la obra de Alejandra Pizarnik y como ya casi es costumbre por la asiduidad de sus ensayos e investigaciones, en este compendio aparecen Cristina Piña (editora), Ivonne Bordelois y Carolina Depetris junto a otras investigadoras como Mariana Di Cío, Paulina Daza, Dores Tembrás Campos, Clelia Moure, Carlota Coufield y Melanie Nicholson.

En este texto, Cristina Piña reconoce que hay un interés creciente de la crítica, tanto nacional como extranjera, por la obra de Alejandra Pizarnik, debido al corpus mismo de la obra como también por la facilidad de la disponibilidad de sus libros de poesía a partir de 1990. Este incremento de la producción crítica sobre Pizarnik complementa lo ya señalado por Carolina Depetris, quien sustenta que la producción de estudios críticos sobre Pizarnik se incrementa en forma apreciable después de su muerte.

Piña hace un detallado balance de las publicaciones de poesía de Alejandra Pizarnik, tanto en Argentina, en España y México entre los años 1975 y 1993. Sobre la progresiva ampliación del corpus textual de Alejandra Pizarnik, Cristina Piña (2015) indica que:

hacia finales de los 90 y comienzos del nuevo milenio, se produjeron tres acontecimientos fundamentales: en primer término, la publicación en Argentina de la *Correspondencia Pizarnik*, editada por Ivonne Bordelois en 1998, que por primera vez puso en circulación un valiosísimo epistolario de la autora; en segundo término, la publicación en España de la edición de Ana Becció, de la *Poesía completa (1955-1972)* [2000], la *Prosa completa* (2002) y los *Diarios* (2003), *corpus* que, a pesar, de que tampoco cumple con la prometida completud, significó, en el caso de los poemas y prosas, un importante incremento de sus textos. El tercer acontecimiento, íntimamente vinculado con la publicación de los tres libros, fue la adquisición por parte de la Universidad de Princeton de los manuscritos y papeles de la autora, que depositó en su Biblioteca, División Manuscritos, Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales para su estudio por parte de especialistas e investigadores (p. 8).

Además de esto, a fines del año 2008, la Biblioteca de Maestros de Buenos Aires puso a disposición del público lector e investigadores parte de la biblioteca de Alejandra Pizarnik. Este conjunto de circunstancias favorables determinó que los estudios críticos sobre Pizarnik no solo se hayan incrementado, sino que también hayan diversificado sus perspectivas.

Estas nuevas perspectivas de estudio sobre la obra de Alejandra Pizarnik se evidencian en los nueve ensayos presentados por esta singular antología crítica. Ivonne

Bordelois en “Alejandra Pizarnik en mi memoria” —a partir de una entrevista de Pizarnik a Jorge Luis Borges en “Zona Franca” número 2, Caracas, septiembre de 1964— establece algunos nexos entre estos dos escritores, partiendo de la articulación entre vida y poesía establecido en la vinculación sujeto-poeta.

“La biblioteca alejandrina” de Cristina Piña; “El Taller de ‘corte y confección’ de Alejandra Pizarnik. Pequeña anatomía de la escritura”, de Mariana Di Ciú, y “Versiones y perversiones. Una propuesta de lectura para dos textos inéditos de Alejandra Pizarnik”, de Paulina Daza, se inscriben en el tercer momento o eje —señalado por Piña líneas atrás— centrado en el proceso de producción de su escritura, pues los dos primeros indagan en la vinculación de la escritura de Pizarnik con la palabra ajena —a partir del estudio de marcas y glosas de algunos de los libros leídos por Pizarnik y la revisión de los manuscritos depositados en la Universidad de Princeton—; mientras el tercero analiza la supresión de versos en sus textos motivados por el repudio del cuerpo y el deseo.

Los tres siguientes estudios: “De *niña* a *anciana*. Análisis de las presencias femeninas relacionadas con la edad” de Dores Tembrás, “La experiencia desnuda del lenguaje” de Celia Moure y “La aniquilación poética como plenitud: el extremo de la posibilidad expresiva” de Carolina Depetris se insertan en los estudios centrados en su poesía—, pero desde un nuevo acercamiento que extiende la perspectiva teórica que indaga la pluralidad del yo poético; la escritura poética de Pizarnik que se presenta como un monólogo insistente que no logra expresar el desarraigo del sujeto, y las vinculaciones de las lecturas de Pizarnik de temas asociados a la religión católica, la judía conversa y la posición laica.

En otro eje, establecido por las relaciones de Alejandra Pizarnik con la pintura, se desarrollan en los dos últimos estudios de este volumen: “Reflexiones sobre la écfrasis pictórica en la poesía de Alejandra Pizarnik” de Carolina Caufield y “La muñeca argentina de Bellmer: Alejandra Pizarnik y la desarticulación del yo” de Madeleine Nicholson. En el primero de estos estudios, Caufield señala la vinculación que se establece por la fusión entre plástica y poesía denotada en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*. Denotación evidenciada por la importancia que tuvo la plástica en la trayectoria de Pizarnik a través de sus estudios, de sus propuestas pictóricas y de las relaciones de amistad con muchos artistas plásticos con quienes se vinculó y por la drástica desconfianza respecto de lo discursivo que se percibe en el desarrollo de su poética. Madeleine Nicholson, por su parte establece ciertas conexiones entre algunas figuras reiterativas que aparecen en la obra final de Pizarnik (“autómata”, “muñeca”, “maniquí”) y los dibujos de niños en forma de muñecos, *poupée*, del artista.

La pluriperspectiva temática de este compendio acredita la vitalidad y permanencia de los estudios críticos sobre la obra de Alejandra Pizarnik; estudios incentivados por la ampliación del corpus pizarnikiano y la disponibilidad de documentos, textos y manuscritos.

Avanzando en este balance de la cuestión es importante resaltar, una vez más, que entender a cabalidad la obra de Alejandra Pizarnik pasa por el necesario estudio del contexto biográfico, bibliográfico y social en el que su vida poética se desarrolló.

Poesía Argentina de fin de siglo (1996) es una antología poética en dos tomos, que cuenta con un texto adicional que contiene un estudio preliminar a cargo de Cristina Piña.

Si bien este estudio no es muy extenso ni profundo, tiene la particularidad de ubicarnos sincrónicamente en el medio literario de Buenos Aires de finales del siglo XX —para los objetivos de esta investigación interesan las décadas de los años cincuenta y sesenta— lo cual nos permite entender algunos hechos sustanciales para situar la obra de Pizarnik dentro de este marco. Si bien es cierto la obra poética de Alejandra Pizarnik empieza a ser publicada a mediados de la década de los años cincuenta, es importante relacionar las influencias que se gestan desde las generaciones literarias anteriores.

Cristina Piña realiza una reseña desde la promoción del 22, que esta investigadora prefiere denominar “promoción” y no “generación” para evitar homogeneizar la variedad las posturas estéticas que se presentan en los actores literarios de este periodo. Llega hasta la Generación del Cuarenta, en donde Piña (1996) manifiesta que “surge un movimiento poético diversificado y rico, solo comparable con el del 22” (p. 16), con destacados poetas como Olga Orozco, Alberto Girri y Enrique Molina.

Respecto a la década de los años cincuenta, Piña revisa las principales revistas de la época como “Poesía de Buenos Aires”, considerada la revista más importante de la década “pues no solo a través de sus páginas, sino también de su labor editorial encontraron espacio los nuevos poetas y se difundieron textos fundamentales de la vanguardia y de la postvanguardia europea” (Piña, 1996, p. 23). Las revistas “Contemporánea” y “Poesía = Poesía” son las publicaciones alrededor de las cuales se reúnen los poetas marcados por la vanguardia. Entre 1952 y 1956, la revista “Ventana de Buenos Aires” propone hallar una identidad para la poesía argentina en un periodo posterior a la guerra en una sociedad marcadamente industrializada.

En consideración de Cristina Piña —dentro de esta línea metafísica— la poesía de Alejandra Pizarnik no es una simple práctica poética, sino tiene implícita una posición ética y una ontología. Las aspiraciones estéticas de Pizarnik la llevan a una elaboración extrema de su expresión poética, la misma que va evolucionando hacia “contradicciones subjetivas que se dan entre la aspiración del absoluto en la palabra y las subjetividades intrínsecas del lenguaje humano que tiende a inscribirse en un discurso que transgrede hasta sus propios límites poéticos” (Piña, 1996, p. 34).

A partir de la pregunta ¿Qué tienen Blanca Varela y Alejandra Pizarnik en común?, Kathrin Schwendner —en *La adicción de las palabras. Blanca Varela y Alejandra Pizarnik. Una comparación de dos poetisas y su necesidad de escribir* (2012)— establece algunos vínculos entre estas dos escritoras. Schwendner fija algunas diferencias como la educación y los distintos círculos sociales, para luego exponer una serie de similitudes que en el caso de Blanca Varela la orientaron hacia el silencio y una poética breve y concisa, pero que en el caso de Pizarnik —quien no fue capaz de separar vida y obra— la fueron empujando hacia su sino trágico.

Patricia Venti, una de las investigadoras más caracterizadas de la obra de Pizarnik, y autora de la *Bibliografía completa de Alejandra Pizarnik* (2008c), explica, en *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik* (2008b), que respecto a esta obra ocurren varias cosas interesantes. Primero, ante la dificultad determinada por la ambigüedad del género de esta obra, muchos críticos la han ignorado o dejado de lado ante la imposibilidad de ubicarla dentro del corpus de Alejandra Pizarnik. Lo segundo, el hecho de que la novela de Valentine Penrose, *La Comtesse Sanglante*

(1957) —que recoge la historia de la condesa Erzsébet Báthory, famosa homicida húngara del siglo XVII, quien asesinó a cerca de 610 muchachas— muchas veces no es tomada en cuenta a la hora de estudiar el texto de Pizarnik, lo cual deja implícita la interrogante si se trata de un plagio o de un recurso de intertextualidad. Lo tercero —que guarda relación con el segundo punto—, la falsa atribución del argumento a Alejandra Pizarnik, como si Penrose no fuera más que un seudónimo. Este libro importa para nuestra investigación en el sentido de que dentro de la “literatura del mal” no existen muchas evidencias de transgresiones femeninas, ya que el sadismo, el poder y la violencia son atributos, generalmente, identificados al carácter masculino.

A partir de la escritura de *La Condesa Sangrienta*, Pizarnik se inscribe dentro de una tradición mitológica de la crueldad, trastocando con esto nuestra concepción de la esencia femenina. Trastocamiento que también se da en muchos de sus poemas, lo cual articula e inaugura novedosos campos temáticos (la eterna juventud, el éxtasis, el castillo, los laberintos, el espejo, la alteridad...) en nuestra literatura hispanoamericana escrita por mujeres.

Una manera bastante conveniente de acercarse a la obra de un autor se puede establecer a partir de una lectura contextualizada a nivel estético, temporal y físico. Una lectura comparada nos ha de permitir entender, a partir de oposiciones y similitudes, la obra de un autor en particular contrastando sus principales rasgos con otros de similar valía y condición.

En *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX. Jacobo Fijman, Oliveiro Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini*

(2015), Tomás Vera reúne a un conjunto homogéneo de escritores argentinos del siglo XX. El estudio correspondiente a Pizarnik parte de la siguiente interrogante: “¿se trata en el caso de Alejandra Pizarnik, de ‘descubrir’ algo ‘nuevo’ en su poesía, o de releer, de recontextualizar su obra, tanto publicada en vida como póstuma?” (Vera, 2015, p. 109). Para buscar una respuesta, Tomás Vera parte de la premisa que dada la existencia de una gran cantidad de artículos y ensayos sobre la obra de Pizarnik se tendría que afirmar que la tarea ha de partir por la recontextualización.

En este extenso estudio, Tomás Vera acude a los trabajos anteriores de importantes estudiosos de la obra pizarnikiana como César Aira, Cristina Piña, Anahí Mallol y Carolina Depetris, como también a una muy buena bibliografía de artículos científicos-académicos para poder sistematizar, de alguna manera, la vasta producción crítica sobre los autores estudiados. En referencia a Pizarnik, un importante aporte de este libro se da en el diálogo que propone este autor entre los *Diarios* con el corpus poético, como una manera de recuperar su dimensión heteronómica.

Otro interesante ensayo sobre Alejandra Pizarnik lo encontramos en *Decir el silencio. Aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik* de Santiago Vizcaíno, publicado en Quito en 2008. Vizcaíno propone que la lírica de Pizarnik se gesta en el paisaje ubicado entre el silencio y la insolencia en una persistente actitud de explorar las fisuras del lenguaje. Este autor recalca que el silencio se vuelve un estímulo y la obra de Pizarnik queda inscrita en la línea de la poética de la ruina, a partir del hecho de que la palabra pierde su razón de ser, creándose de esta forma una dicotomía entre un estado de crisis del lenguaje y la elección de la retórica suicida que se establece en el silencio (Viscaíno, 2008).

De cierta manera podemos contrastar el estudio de Santiago Vizcaíno con *La Morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik* (2008) de Eduardo Chirinos. Si bien Vizcaíno no hace referencia alguna al texto de Chirinos, por un lado, existe entre ambos una serie de vinculaciones temáticas; y, por otro lado, en uno y otro se subraya la importancia de comparar la obra de Pizarnik con la presencia y representación de otros poetas latinoamericanos contemporáneos desde el eje temático del silencio. El acto creativo que se gesta alrededor del silencio es analizado por Chirinos desde una óptica que involucra al autor, al lector y al texto. Chirinos (2008) sostiene que, en el caso particular de Alejandra Pizarnik, “en el silencio del poema se plasma una promesa que establece la reconciliación entre el lenguaje y el deseo” (pp. 24-25).

Otro estudio relevante respecto al tema del silencio es el trabajo de Sara Cohen, *El silencio de los poetas. Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux* (2002). En este libro a partir de seis ensayos, Cohen explora la fragmentación de los textos de los poetas citados para aproximarse a estos poetas que —según la autora— construyen una nueva lengua a partir de la insuficiencia de la palabra. En “Pasiones” —capítulo dedicado a Alejandra Pizarnik (pp. 41-60)—, Sara Cohen hace un recorrido de la vida y obra de Pizarnik a partir de la perspectiva que desde el tema de las pasiones se puede fijar. Cohen establece que existe una relación entre el silencio, como generador de escritura, y las pasiones, signo vital del poeta. Sobre esto Cohen (2002) sostiene que “Las imágenes colmadas de silencio y muerte, la limitación léxica que indudablemente anticipa a la muerte —pero no como acontecimiento, sino como límite impuesto con tenacidad a la vida— son indicios de algo que no puede devenir en historia” (p. 49).

Esta fascinación por la muerte —resaltada no solo por Cohen, sino también por muchos de los críticos y especialistas de la obra de Pizarnik— es señalada por Toni Montesinos en *Melancolía y suicidios literarios. De Aristoteles a Alejandra Pizarnik*. Este autor resalta la reiteración del tema de la muerte que aparecen en las anotaciones de los diarios de Pizarnik, cuando sostiene que “entre las páginas del diario de Pizarnik, relativas a la neurosis, la soledad, la locura y el psicoanálisis se hallan dibujos de revólveres, recetas para combinar somníferos y acuerdos con personas que la ayudarían a morir” (Montesinos, 2014, p. 145).

Finalmente, un importante aporte para el estudio de la crítica pizarnikiana lo encontramos en la *Bibliografía completa de Alejandra Pizarnik* (2008) de Patricia Venti. Este libro está dividido en dos partes: la bibliografía de Alejandra Pizarnik (libros, antologías, obras traducidas, poesis y prosa publicados en revistas y periódicos, traducciones realizadas por Pizarnik, exposiciones de pinturas y dibujos en los que participó Pizarnik y del detalle del Archivo Pizarnik en la Universidad de Princeton); y la bibliografía sobre Alejandra Pizarnik (libros, ensayos críticos y reseñas, tesis, y documentales).

Habiendo realizado, hasta este punto, la síntesis del estado de la cuestión respecto a la obra crítica sobre Alejandra Pizarnik, podemos establecer que existen diferentes criterios y periodos para organizar este corpus de estudio.

El primero, fijado alrededor de la publicación de sus libros y determinado por el periodo entre 1955 —fecha de la publicación de su primera obra, *La tierra más ajena*, junto a su dos siguientes libros, *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958)— y

antes de su partida a París (1960), en donde la crítica y reseñas de su obra son muy escasas y se circunscriben al área local y son auspiciadas por amigos y escritores de los círculos que Pizarnik frecuentaba.

Un segundo periodo, que se inicia con la publicación de su cuarto poemario *Árbol de Diana* (1962) —en consideración de muchos estudiosos, una de sus obras más logradas— en donde la crítica se extiende, gracias a los elogios de autores de reconocida talla como Octavio Paz, Julio Cortazár y Olga Orozco. Este intervalo se extiende hasta su muerte en 1972.

Una tercera etapa se establece después de su muerte, en donde la crítica aumenta considerablemente y la obra de Pizarnik empieza a ser publicada con mayor frecuencia fuera del contexto argentino.

Un cuarto periodo —alrededor de los últimos dos décadas del siglo pasado y los inicios del presente siglo— marcado por la publicación de obras con pretensiones totalizadoras como *Correspondencia Pizarnik* (1998) y la publicación de la *Poesía completa* (1955-1972) (2000), *Prosa completa* (2002) y *Diarios* (2013), con múltiples reediciones. Estas publicaciones de la obra de Pizarnik, que tenían expectativas de completitud, se ven reforzadas por nuevos estudios críticos que se realizan gracias al acceso de algunos libros pertenecientes a la biblioteca personal de Alejandra Pizarnik depositados en la Biblioteca de Maestros de Buenos Aires —a disposición de los investigadores desde 2008—, y la apertura de los diversos papeles de Alejandra Pizarnik que se hallan en la Universidad de Princeton; archivo debidamente organizado en diarios, cuadernos, escritos varios (poesía, ficción y no ficción), correspondencia sin publicar, notas de arte,

material impreso diverso, y miscelánea. Hechos todos que motivan nuevos estudios y la posibilidad de ampliar la lectura e interpretación de la obra de Alejandra Pizarnik desde nuevas perspectivas.

1.2 Estudios sobre la simbología

En cuanto el símbolo es abordado desde una serie de disciplinas, es importante hacer un recorrido transversal por la mayoría de ellas con la finalidad de precisar con mejor detalle los alcances de este. En principio es conveniente señalar las diferencias que se establecen entre símbolo, simbolismo y simbología.

El símbolo es la representación percibible de una idea con características particulares determinadas de acuerdo con convenciones aceptadas dentro de un contexto social específico. Es la representación sensorial de una imagen que guarda un vínculo convencional y arbitrario con su objeto. En síntesis, el símbolo representa, de manera peculiar, una idea que puede ser percibida a través de los sentidos y que se fundamenta en ciertos rasgos determinados convencionalmente y aceptados por un grupo social específico⁸.

El simbolismo es la utilización de los símbolos para un fin. Es un sistema de símbolos que faculta manifestar un concepto, un suceso o una creencia. Este sistema se articula a partir de las asociaciones de ideas que generan los símbolos y de las relaciones que estos van estableciendo. El simbolismo, desde la literatura, es una escuela que se inició en Francia hacia el final del siglo XIX, y cuya característica es evocar los objetos de forma

⁸ Los símbolos son un paradigma ancestral e intrínseco del ser humano y posibilitan, de cierto modo, que la realidad que nos circunda sea aprehendida y aprendida de una manera intuitiva y directa.

indirecta en vez de nombrarlos de manera explícita. A los artistas de este movimiento los motivaba la recuperación de las ideas del romanticismo, las mismas que fueron perdiendo vigencia ante el avance de la revolución industrial. El simbolismo, ante el avance de la industria y el materialismo, aparece relacionado a lo espiritual. Los artistas de esta escuela deseaban descifrar los misterios del mundo indagando en las correspondencias entre los objetos sensibles. Este movimiento —entre cuyos precursores tenemos a Baudelaire, Rimbaud y Verlaine— nació en la literatura y se extendió rápidamente hacia la pintura, la escultura y el teatro.

El interés por el estudio de los símbolos (campo específico de la simbología) y su tradición en todas las culturas tiene múltiples orígenes. Al ahondar en los dominios de esta disciplina, en cualquiera de sus múltiples manifestaciones, uno de los intereses principales es definir con precisión el alcance simbólico, para evitar confundir fenómenos de aparente igualdad, cuando en realidad tienen una relación exterior que manifiesta una semejanza ambigua.

Desde una perspectiva poética, el símbolo es una “figura retórica o forma artística, sobre todo en el superrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes” (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2001, p. 2066).

Una importante fuente en el estudio de los símbolos la encontramos en diversos diccionarios de símbolos (algunos generales y otros específicos en algunos campos) que se pueden consultar.

Juan Eduardo Cirlot (2011), en el prólogo de la primera edición de su *Diccionario de Símbolos*, señala que:

El interés por los símbolos tiene un múltiple origen; en primer lugar, el enfrentamiento con la imagen poética, la intuición de detrás de la metáfora, hay algo más que una situación ornamental de la realidad; después, nuestro contacto con el arte del presente, tan fecundo creador de imágenes visuales en las que el misterio es un componente casi continuo (p. 13).

Cirlot establece una secuencia que explica el concepto del símbolo y su historicidad remontándose a las primeras grandes culturas orientales. El simbolismo alquímico también es tratado en este texto, como una manera de explicar la búsqueda del hombre de la verdad a través de una serie de símbolos que se relacionan con el dominio de esta actividad. Schneider, Fromm y Jung son estudiados para determinar cuáles han sido sus aportes para definir la noción del símbolo en nuestra cultura.

Más adelante detalla las múltiples relaciones de los símbolos con la alegoría y los diferentes niveles de expresión. Se detiene a analizar el problema de la comprensión e interpretación que se presentan cuando nos acercamos y profundizamos en los conceptos simbólicos de nuestra cultura.

Hans Biedermann, en su *Diccionario de Símbolos* (1996), aporta más 2000 entradas y 600 imágenes que facilitan la interpretación del universo de significados culturales que guía nuestra vida cotidiana. Biedermann (1996) sostiene que “el hombre necesita símbolos para entrar en el terreno de lo concreto, de lo palpable, que de otro modo no podría entenderse” (p. 7). Las ideas se vuelven “palpables” a partir de los símbolos y estos a su vez entran a formar parte del cotidiano lenguaje y por ende de nuestro pensamiento y de nuestra comprensión del mundo. El múltiple acervo de símbolos reunidos en diversas

disciplinas del saber puede servir para ampliar la base de nuestro conocimiento acerca de las diferencias y similitudes en los estilos de pensamiento (Biedermann, 1996).

Dentro de los textos de símbolos que presentan didácticamente los diversos tipos y usos de símbolos en la historia del hombre, destaca *El Libro Ilustrado de Signos y Símbolos* (1997) de Miranda Bruce-Mitford, en el cual se resalta la importancia de los símbolos no solo como “una parte fundamental de la naturaleza humana, la supervivencia y la reproducción, sino también la búsqueda para hallar explicación a los misterios de la vida” (Bruce-Mitford, 1997, p. 7). Esta autora señala la diferencia de los símbolos y signos, los que muchas veces tienden a confundirse. Bruce-Mitford (1997) puntualiza que: “Un signo es un objeto o una idea que representa o señala otra de una forma más o menos explícita” (p. 7).

En la línea de los textos que explican los significados y alcances de los variados símbolos que existen en nuestra cultura, León Deneb publica el *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales* (2001). Él reconoce que es imposible abarcar todos los símbolos, así como clasificarlos, pues abarcar la realidad también lo es. Para Deneb (2001) “el hombre está necesitado de símbolos, pues estos no son más que el sentido oculto de lo que lo rodea, de lo que toca, de lo que ve, de lo que siente, de lo que ama” (p. 16). Este investigador establece también una relación estética del símbolo con las manifestaciones artísticas de y con los aspectos más íntimos y vitales del hombre. Deneb (2001) sostiene que los símbolos “unen lo disperso, acercan lo trascendente, colman los ritos, dan sentido a los gestos y significado a las palabras, configuran lo invisible, poetizan lo caduco, materializan lo eterno, identifican lo desconocido, subliman lo humilde” (p. 16).

En esta misma línea se inserta el trabajo de José de Paco con el *Diccionario de símbolos* (2003). En este estudio, De Paco se detiene a explicar las características fundamentales de los signos y de los símbolos, como una manera de establecer las diferencias, muchas veces confundidas, de ambos términos.

De Paco sostiene que se puede establecer con claridad las diferencias del símbolo con respecto a la alegoría, a la metáfora, a la analogía, al síntoma, la parábola, concluyendo que el símbolo es un concepto mucho más complejo que el signo, en tanto el signo es “una convención arbitraria que preserva la autonomía del significante y del significado, el símbolo conlleva una cierta homogeneidad entre significante y significado, va más allá de la significación y requiere una interpretación” (De Paco, 2003, p. 82).

Otra fuente que aborda el significado de los símbolos en nuestra sociedad lo encontramos en la obra de J. C. Cooper, *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols* (1978), en la cual no solo se exploran algunos símbolos de la cultura moderna occidental, sino también muchos de antiguas culturas y religiones diversas. Cooper (1978) manifiesta en la introducción de su estudio que “The study of symbolism is not mere erudition; it concerns man’s knowledge of himself. Symbolism is an instrument of knowledge and the most ancient and fundamental method of expression”⁹ (p. 7). Acudir a los símbolos es una forma de entrar en la mente del hombre a través del entendimiento cabal de sus significados, lo cual es fundamental para nuestro pensamiento, al tiempo que reflexionamos sobre nuestra humana condición.

⁹ El estudio de los símbolos no es mera erudición; esto concierne al conocimiento propio del hombre. El simbolismo es un instrumento de conocimiento que revela aspectos de la realidad que escapan a otros modos de expresión (traducción del autor).

De la misma forma Madonna Gauding, en *La biblia de los signos y los símbolos* (2017), resalta el poder de los símbolos para reunir una serie de ideas a partir de representaciones que plasman el significado de estas. Gauding (2017) sostiene que “Queda claro que los seres humanos fabrican símbolos para comunicar ideas” (p. 8). Los símbolos facilitan la comunicación y el entendimiento de hechos y verdades que estando veladas a la consciencia afloran a través de la plasticidad que poseen para sintetizar ideas abstractas. Gauding acude a las teorías de Carl Jung, para explicar las claves para el entendimiento de la naturaleza del hombre a partir de los símbolos, cuando señala las dos divisiones del inconsciente humano: el inconsciente individual y el colectivo; los cuales conforman la trama de imágenes que configuran los arquetipos, las imágenes primarias y las simbólicas que reflejan los patrones básicos y temas comunes de toda civilización (Gauding, 2017).

Toda civilización se expresa no solo a través del lenguaje, oral y escrito, sino también a partir de las expresiones artísticas que se gestan al interior de esta. James Hall, en el *Diccionario de temas y símbolos artísticos* (2003), ofrece un amplio repertorio temático tanto de arte religioso como de arte popular, con la finalidad de aclarar el lenguaje de los símbolos más comunes y de las figuras que, con cierta recurrencia, aparecen en las obras del arte occidental. Hall (2003) considera que “los especialistas de nuestros días han conseguido grandes avances en la aclaración del ‘lenguaje perdido’ de los atributos y símbolos” (p. 13). Además de esto, recalca que el estudio de los símbolos, en el ámbito artístico, permite una mejor comprensión de la obra de arte y posibilita, al espectador actual, ver la obra de una manera mucho más cercana en la forma en que la vieron los contemporáneos del artista.

Y así como algunos estudiosos abordan el tema simbólico en el ámbito de la comprensión de nuestra cultura, otros exploran el mundo natural para establecer la manera en que este universo fáctico también es fuente de creación de innumerables símbolos. La naturaleza ha estado presente, desde los orígenes del hombre, como tema y fuente de inspiración en las diferentes expresiones del arte. Lucia Impelluso, en *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales* (2003), adopta la misma distribución de Buffon en la edición de *Historia natural* (1749), para sistematizar la presentación y explicación de los símbolos que aparecen en el ámbito por ella propuesto. Esta autora trata de restituir a la flora y la fauna en el sentido amplio de su majestuosidad y en ese gusto por el lenguaje simbólico que caracterizó a la cultura humanística, centrada en el hombre como eje central de articulación cultural, pero siempre en diálogo con la naturaleza en su manifestación de prodigiosa cotidianeidad (Impelluso, 2003).

En la línea del estudio de los símbolos en las expresiones artísticas, especial relevancia tiene la figura de Rudolf Koch, quien fue una reconocida figura cuyo trabajo influyó en el desarrollo de las artes gráficas en Alemania de finales del siglo XIX e inicios del siglo pasado. Koch, en *El libro de los símbolos* (2010), presenta una lista de 493 símbolos que fueron usados desde tiempos remotos hasta la edad media, y explora en la gran capacidad de síntesis de estos símbolos, tanto en la comprensión del mundo como en la formación del imaginario del hombre. Koch divide su clasificación en catorce grupos de símbolos. Tres de ellos son dedicados a la simbología cristiana. Koch, por ejemplo, indica —en cuarenta tipos de cruces— las múltiples capacidades de este símbolo. Koch (2010) cita un caso específico: “La cruz latina, Crux ordinaria, en los primeros tiempos llamada la

marca de Dios. El emblema más exaltado del culto cristiano. Desde luego, el mayor número de signos en el mundo occidental están basados en esta forma” (p. 23).

Dentro de los trabajos dedicados a los símbolos religiosos, Tremper Longman III, Leland Ryken y James Wilhoit, en el *Gran Diccionario Enciclopédico de Imágenes & Símbolos de la Biblia* (2015), abordan el estudio de los arquetipos, las metáforas y los símbolos que aparecen en la Biblia. Estos editores reconocen que su trabajo no es exhaustivo debido al inmenso universo simbólico contenido en la Biblia, por lo que se debe estar atentos a las nuevas perspectivas y ángulos de visión que el simbolismo bíblico puede ofrecer (Longman III *et alii*, 2015). En la parte introductoria de este estudio, Longman *et alii* definen lo que es una imagen, un símbolo, una metáfora y un símil. Respecto al símbolo Longman *et alii* (2015) señalan que este es una “imagen que representa algo además del significado literal. Está más cargado de significado que las meras connotaciones de la imagen directa” (p. 17). Mientras que la imagen es cualquier palabra que nombre algo concreto (como árbol o casa), o una acción (como correr o trillar). Cualquier objeto o acción que podamos describir es una imagen. A su vez establecen que la metáfora y el símil funcionan de manera muy parecida al símbolo. En opinión de los autores, una metáfora es una comparación implícita, en tanto el símil también compara, pero acude a ciertas fórmulas como “al igual que” o “como”. Finalmente, Longman *et alii* (2015) sostienen que “Los arquetipos son los elementos universales de la experiencia humana” (p. 20).

En la línea de contextualizar la fuerza signica de los símbolos dentro de los arquetipos culturales, el Archivo para la Investigación en Simbolismo Arquetípico (ARAS) edita en 2011 *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, texto

que aborda el estudio de los símbolos desde cinco categorías: símbolos de la creación y del cosmos, del reino vegetal, del reino animal, del mundo humano y del mundo espiritual. Los redactores del ARAS (2011) señalan que:

Aunados, la imagen y el texto revelan un símbolo y dicen algo sobre lo que evocan sus cualidades intrínsecas. Un símbolo tiene la misteriosa virtud de unir disparidades. Un símbolo aún vital permanece desconocido en parte y con el tiempo crece con significados y manifestaciones nuevos (p. 8).

En el prólogo de este compendio, se reflexiona sobre la tarea de pretender abarcar, en un solo libro, el universo simbólico de nuestra cultura; tarea que en palabras de Jung es imposible, pues cada símbolo requeriría un libro entero. En palabras de Kathleen Martin (2011) —editora de la publicación del ARAS— “un símbolo tiene la misteriosa virtud de unir disparidades y tiene la particularidad de que aún vital permanece desconocido en parte y con el tiempo crece con significados y manifestaciones nuevos” (p. 8).

El universo simbólico al que se refiere el ARAS se aplica en todas las manifestaciones culturales del hombre. El enfoque antropológico de estas manifestaciones es pertinente por las características comparativas, observacionales y funcionales que desde este campo se desarrollan. Por lo tanto, es importante destacar y seguir con detalle los aportes que desde el campo de la antropología se realizan sobre el estudio de los símbolos.

Jaume Vallverdú, en su libro *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual* (2008) explora la teoría del símbolo y la cultura. Vallverdú establece los lineamientos del desarrollo de la tradición simbolista y explica las doctrinas que sustentan a algunas escuelas modernas de la antropología simbólica. Jaume Vallverdú (2014) sostiene —como otros especialistas— que el hombre es un animal eminentemente

simbólico, ya que “la razón, por sí sola, no explica toda la complejidad y riqueza inherentes al ser humano” (p. 14).

Los símbolos mutan a lo largo del tiempo y esto es consecuencia natural de la evolución de la cultura. En este sentido, tal como lo indican Bonte e Izard (2008), la antropología “se ha dedicado no tanto a definir el simbolismo en general como a circunscribir las formas culturalmente delimitadas de la actividad simbólica y proponer formas de análisis” (p. 672). De acuerdo con estos dos investigadores, lo simbólico tiene dos acepciones: una restringida y una amplia. En su acepción restringida “sirve para calificar las obras de la cultura que tienen como característica estar provistas de un valor que se percibe como inmediatamente expresivo: mitos, ritos, creencias, etc.” (Bonte e Izard, 2008, p. 672). En su acepción amplia, “el adjetivo simbólico remite por lo tanto a ese proceso constitutivo del estado de cultura que es la atribución del sentido al mundo” (Bonte e Izard, 2008, p. 672). En cuanto cada sociedad se relaciona con su universo simbólico de manera particular y con singulares características, estas seleccionan los significados, los clasifican, los unen, los oponen y jerarquizan los objetos de la realidad según su propia idiosincrasia, lo cual establece el marco contextual a través del cual se establecen los nexos de inteligibilidad y comunicación entre sus miembros.

Los símbolos no tienen un único y exclusivo significado. Steven Olderr, en *Symbolism. A comprehensive Dictionary* (1986) explica que los símbolos tienen varios significados, los cuales algunas veces se pueden contradecir, y solo el contexto, en el que este es usado, nos indicará la definición apropiada para su cabal entendimiento y uso (Olderr, 1986). De acuerdo con este autor el simbolismo se encuentra en las artes y no en

las ciencias. Olderr explica que se pueden encontrar en su texto términos que son claramente atributos y otros que son emblemas, y otros que no son ninguno de los dos. Para evitar esta posible confusión de interpretación, Olderr (1986) define, de manera muy sintética, los alcances de:

“Allusion”: a reference to an historical, literary, or artistic person or event. “Association”: something linked in memory or imagination with an object, idea, person or event. “Attribute”: an object closely associated with or belonging to a specific person, office or event. “Emblem”: an object or representation of an object suggesting another object or a person. “Symbol”: something which in itself, yet stands for, suggests, or means something else by reason of relationship, association, convention, or accidental relationship. “Allusions”: associations, attributes and emblems are all symbols, but not all symbols are one of the foregoing (pp. v-vi)¹⁰.

Con esta breve definición, Olderr invita a los lectores a abordar su texto siempre desde una mirada de las artes y no de las ciencias. Esta perspectiva estética del mundo también es compartida por José Pérez-Rioja, en su *Diccionario de Símbolos y Mitos* (1988), para quien los símbolos recogen y sintetizan lo más significativo del mundo a través de imágenes imperfectas de un “mundo perfecto” concebido en el plano de las ideas. Pérez-Rioja (1988) opina que “Entre el mundo de las ideas y el de las cosas ocupa un lugar equidistante el mundo de los símbolos” (p. 9).

Para Pérez-Rioja, el uso de los símbolos —en nuestra cotidianidad— supone la facultad del hombre para ver, interpretar y entender nuestra existencia fáctica, en los conceptos y las creencias, en las relaciones sociales, en los seres animados e inanimados, un contenido de orden espiritual. Los símbolos son entes de expresión, muchas veces con

¹⁰ “Alusión”: referencia a algo histórico, literario, un evento o persona artística. “Asociación”: tener algo en la memoria o imaginación y conectarlo con un objeto, idea, persona o evento; “Atributo”: un objeto asociado con una persona, lugar o evento; “Emblema”: un objeto o representación de un objeto que sugiere a otro objeto o persona; “Símbolo”: algo contenido en sí mismo, pero que representa, sugiere o significa algo más por la razón de relación, asociación, convención o relación accidental. Alusiones, asociaciones, atributos, y emblemas son símbolos, pero no todos los símbolos son uno de ellos (pp. v-vi) (traducción del autor).

más potencia que las palabras, pues por su intermedio se contrastan y significan la realidad del mundo con las expresiones del espíritu. Respecto a esto, Pérez-Rioja (1988) sentencia: “Los símbolos son al espíritu lo que los instrumentos a la mano del hombre” (pp. 9-10).

Este autor divide los símbolos en quince categorías que abarcan el orden teológico, bíblico, mitológico, del espacio y tiempo, de cosas y colores, de seres reales, del cuerpo, de ideas abstractas, de la literatura, del mundo animal y vegetal, entre otros. Pérez-Rioja, al igual que los otros autores de diccionarios de símbolos, explica las diferencias y los alcances del símbolo respecto a la metáfora, a la alegoría y al emblema, para lo cual acude a una breve descripción de los contextos históricos en los que estos conceptos han sido usados e interpretados.

Otro investigador que explora los símbolos y su relación con las sociedades es Jack Tresidder, quien ha publicado dos libros al respecto: *Complete Dictionary of Symbols* (2005) y *Los símbolos y sus significados. Guía ilustrada de más de mil símbolos, con sus significados tradicionales y actuales* (2008). Para Tresidder (2005), un símbolo es la imagen de un objeto o ser viviente hecho para representar un concepto o una cualidad. Este autor explica los significados del amplio rango de los símbolos tradicionales; símbolos que se han convertido, a lo largo de la historia, en un tipo de resumen visual para ideas fundamentales, pero que algunas veces se han vuelto misteriosas. Tresidder (2005) explora la capacidad de significación de los símbolos en la mitología, la religión, la filosofía y la literatura, mientras sostiene que los “símbolos han enriquecido el arte por varios miles de años” (p. 6).

Para este investigador, conocer el significado simbólico del mundo no solo permite leer e interpretar el arte del pasado con mejores instrumentos de análisis, sino que permite, también, ubicarnos y entender a las sociedades que han desarrollado sus bases conceptuales a través de una simbología particular.

El desarrollo del imaginario de las sociedades se apoya e incrementa a partir de la existencia de un universo simbólico. Para Jack Tresidder, los símbolos —manifestados en el vestido, en los objetos ornamentales, en esculturas o totems— han sido utilizados a través de toda la historia del hombre con fines mágicos, como una manera de comunicarse con sus divinidades y sobre todo para controlar la dinámica social a partir de la recurrencia de conceptos éticos y de comportamiento expresados a través de los mismos. El uso de símbolos en todas las culturas, en toda época y toda ubicación geográfica —muchos de los cuales guardan una similitud sorprendente entre sí, a pesar de las distancias de espacio y de tiempo— llevó a Carl Jung a sostener su teoría sobre los arquetipos, que son las señas con que las sociedades humanas piensan y actúan a partir de una estructura cognitiva y emocional, que no solo es producto de las experiencias propias de cada individuo ni de sus características particulares, sino que conforman, en su conjunto, un tramado implícito que articula un inconsciente colectivo.

Siguiendo la línea de la importancia del estudio de los símbolos para entender la formación y consolidación de las dinámicas sociales a través de nuestra historia, Kathryn Wilkinson, como editora de *Signos y Símbolos. Guía ilustrada de su origen y significado* (2008), sostiene que “desde tiempos remotos la simbología se ha referido al cosmos, la fertilidad, la muerte, la renovación, en tanto el símbolo representa una idea, que compendia

una verdad universal” (Wilkinson, 2008, p. 6). En la línea del planteamiento de Jung, Wilkinson (2008) se interroga sobre la migración de los símbolos: “El hecho de que algunos símbolos aparezcan en distintas partes del mundo da pie al debate sobre su origen. ¿Surgieron espontáneamente de los impulsos humanos inconscientes, o son el resultado de la transmisión de ideas entre culturas diferentes?” (p. 7).

Este texto resalta, a partir de cinco categorías (el cosmos, el mundo natural, la vida humana, los mitos y las religiones, la sociedad y cultura), la importancia de los símbolos en el enriquecimiento de nuestra experiencia vital. Wilkinson (2008) sostiene que “cuando vemos en los objetos la representación de verdades o ideas profundas, empezamos a ser conscientes de la naturaleza dual de la existencia, de sus dimensiones exterior e interior” (p. 9). Una interesante propuesta metodológica de este texto se presenta en el último capítulo (“Sistemas de símbolos”) en donde se propone que un sistema de símbolos se ordena y constituye a partir de un grupo de símbolos relacionados entre sí. Federico Revilla (2010) denomina a esta red de símbolos “estructura simbólica”.

Así como Wilkinson categoriza los símbolos a partir de ciertos sistemas, es conveniente también observar la evolución de los símbolos tanto en la historia como en los diversos campos de aplicación. Carlos Bousoño dedica un extenso estudio al uso de símbolos como procedimiento técnico de la expresión poética. Para tal efecto, Bousoño establece con claridad la diferencia entre el uso de los símbolos —campo que es estudiado desde la simbología— con el movimiento literario denominado “simbolismo”. Carlos Bousoño (1977) hace hincapié en los efectos que los símbolos producen en el ánimo del receptor, esto debido a características como “la tendencia a la repetición, su naturaleza

proliferante, emotiva, no comparativa sino identificativa, de su capacidad para expresar de modo sugerente estados del alma complejos o una multiplicidad semántica” (p. 13-14).

Este autor complementa el estudio del símbolo como procedimiento técnico de la expresión poética con su libro *Superrealismo poético y simbolización* (1979), en el cual acude a la categoría de “imagen visionaria”, la misma que se contrapone a la “imagen tradicional”. Estas categorías siguen un desarrollo, planteado por Bousoño, para arribar al desarrollo de las “visiones simbólicas”, para lo cual nuevamente acude a nuevas categorías como el “expresado simbólico” y el “simbolizado”. Como parte de este desarrollo teórico, Bousoño (1979) define el “símbolo homogéneo” como aquel que:

consta de dos cláusulas: a) en cuanto a la forma, nos hallamos frente a una literalidad que afirma algo no imposible, pero sí poco *verosímil*; b) en cuanto al contenido de hecho que esa literalidad (al ser repudiada en cuanto tal por el lector) envuelve, nos hallamos frente a una significación irracional, o sea, una significación que, contemplada en la conciencia, comparece como solo emotiva (p. 57).

Dentro de los textos que buscan explicar los alcances que el símbolo implica, así como las diferencias con otros conceptos que pueden prestarse a confusión, José Caballero, en *Morfología simbólica, alegórica y sígnica* (1981), manifiesta que “símbolos, signos y alegorías son utilizados diversamente en un verdadero expolio del lenguaje, por psicólogos, lingüistas y un largo etcétera, razón por la que ha sido necesario volver a dotar a esos significados de un significado preciso” (Caballero, 1981, p. 1). Este investigador acude a la morfología y a la percepción visual para establecer sus planteamientos acerca de las imágenes con las que construimos nuestro pensamiento. Para José Caballero (1981) un símbolo es “una imagen proveniente del canal abstractivo” (p. 27), mientras que una alegoría es “una imagen surgida del canal asociativo” (p. 27).

Oliver Beigbeder, en *La Simbología* (1971) —estudio diacrónico de la evolución del símbolo en varias culturas y religiones—, sostiene que “aunque el vocablo σύμβολον (palabra griega que significa la unión entre dos términos) es antiguo, hasta hace poco no tuvo una noción clara de la realidad del símbolo” (p. 5). Según este autor “el símbolo es un intento para definir toda realidad abstracta, sentimiento o idea, invisible a los sentidos, bajo la forma de imágenes u objetos, es un todo que no puede ser descompuesto” (Beigbeder, 1971, p. 5).

Dan Sperber (1988), en su libro *El simbolismo en general*, realiza tres interesantes preguntas: “¿Qué es una teoría del simbolismo? ¿Qué condiciones debe cumplir? ¿Con qué propiedades ha de contar?” (p. 17). Buscando dar respuesta a estas tres interrogantes, Dan Sperber explora en profundidad cinco tópicos que nos ayudan a entender su propuesta en conexión con el símbolo: a) simbolismo y lenguaje, b) significaciones ocultas, c) la significación ausente, d) simbolismo y saber, y e) el dispositivo simbólico (Sperber, 1988).

Para el estudio de la simbología, cobran vital importancia los diccionarios que se ocupan de los símbolos desde varias disciplinas. Un importante diccionario de símbolos lo encontramos en *El libro de los símbolos* (2010) de Álvaro Pascual y Alfonso Serrano. Ambos autores advierten la dificultad de establecer un diccionario de este tipo dada “la magnitud de lo simbólico, lo inabarcable de la tarea a realizar” (Pascual y Serrano, 2010, p. 3). A consideración de Pascual y Serrano (2010), la extensión de los significados simbólicos resulta inmensa, por lo que para mantener cierta rigurosidad en el estudio de estos “deberíamos entremezclar continuamente conceptos de todo tipo de disciplinas: de la teología a las matemáticas, de la antropología a la física, de la historia a la astronomía”

(p. 3). La dificultad para establecer un corpus sistemático y coherente se enfrenta a la dificultad de que los sentidos de los símbolos cambian de sociedad en sociedad, de tiempo en tiempo: muchas veces un pequeño detalle cambia radicalmente el sentido de alguno.

Este tratamiento multidisciplinario del símbolo —como será tratado en el Capítulo III de este trabajo— no representa una limitación, sino por el contrario es fuente de nuevas perspectivas y lecturas para un tema tan vasto y complejo. En este sentido, Federico Revilla aporta dos textos que cobran especial relevancia para los fines de la presente investigación: *Fundamentos antropológicos de la simbología* (2007) y el *Diccionario de Iconografía y Simbología* (2010). Temas como los símbolos según los contextos en donde se originan, los símbolos según su complejidad, la estructura simbólica, el origen de los símbolos, las categorías simbólicas más importantes, entre otros temas son desarrollados por Revilla en el primero de estos dos libros. Federico Revilla (2007) afirma que “definir el símbolo de manera categórica no es posible, ya que ninguna definición es satisfactoria, hay algunas que pueden servir más o menos, según el talante de quien las reciba o las circunstancias en que deba aplicarlas” (p. 15). Desde una perspectiva antropológica, Revilla (2007) sostiene que el símbolo “es una realidad aprehensible por los sentidos que coloca al sujeto en presencia de otra realidad inaprehensible” (p. 15). Esta definición es subrayada y mejor expresada en el segundo de los textos citados: “Entre las diversas definiciones aceptables, ninguna suficiente, proponemos esta, que tampoco lo es: ‘Símbolo es una realidad aprehensible mediante los sentidos que pone en presencia de (o bien: remite a) otra realidad que excede el alcance de los mismos’” (Revilla, 2010, pp. 616-617). Los procesos de simbolización buscan precisión para facilitar el acceso del hombre a otros valores que van desde la psicología, la ética, lo político, lo social, etc. La simbología no restringe su ámbito solo a la

religión, sino que extiende su influencia a todo el conocimiento y actividades del hombre, ya que los símbolos trascienden los límites de lo sensorial.

Otro importante aporte a la aproximación terminológica del estudio del símbolo lo realizan Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su *Diccionario de símbolos* (2012). En la parte introductoria de este trabajo proponen una aproximación al tema de la definición del término “símbolo”, Chevalier y Gheerbrant (2012) señalan que:

El empleo de la palabra símbolo revela variaciones de sentido considerables. Para precisar la terminología en uso, interesa distinguir bien la imagen simbólica de las otras con las cuales se confunde demasiado a menudo. Por estas confusiones, el símbolo se vuelve anodino, se degrada, y cae en la retórica, lo académico y lo trivial. Si las fronteras no son siempre evidentes en la práctica, entre los valores de estas imágenes, hay una razón suplementaria para señalarlas con fuerza en la teoría (p. 18).

Cobra especial relevancia para nuestro estudio la obra de Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo* (1991), pues es un punto de referencia esencial al ser una síntesis crítica de las reflexiones que sobre lo simbólico se ha esbozado en nuestra cultura. Todorov realiza un análisis de la diferencia del símbolo con respecto al signo. En el transcurso del texto se estudia la instauración de lo simbólico en la tradición occidental, y muy especialmente en la poesía. En la explicación del título de su obra, Tzvetan Todorov (1991) manifiesta que:

Si damos a la palabra ‘signo’ un sentido genérico que engloba el del símbolo (que, por consiguiente, lo especifica) podemos decir que los estudios sobre el símbolo dependen de la teoría general de los signos o semiótica y mi propio estudio de la historia de la semiótica. El estudio del signo entronca a varias tradiciones distintas y hasta aisladas, como la filosofía del lenguaje, la lógica, la lingüística, la semántica, la hermenéutica, la retórica, la estética, la poética (pp. 9-10).

Todorov también reflexiona sobre el vínculo de los símbolos en la interpretación del mundo a partir de un discurso o texto. Todorov (1992) manifiesta que “un texto, o un discurso, se hace simbólico desde el momento en que, mediante un trabajo de

interpretación, le descubrimos un sentido indirecto” (p. 19). A lo largo de su libro *Simbolismo e interpretación*, Todorov establece una serie de enlaces entre la simbólica del lenguaje y las estrategias de interpretación, teniendo como eje de engarce el símbolo lingüístico.

Otro importante aporte al estudio de los símbolos lo ofrece María Victoria Utrera en su investigación *El simbolismo poético. Estética y Teoría* (2011). En este estudio ella establece las diferencias entre el signo, el símbolo y la alegoría. Sobre esto Uretra (2011) sostiene que:

en la base del símbolo y el signo está la consideración dual; pero, si en el sentido del símbolo es la reunión de las partes, en el signo la relación entre el significado y el significante siempre es diferida o incompleta, de modo que no existe una verdadera fusión o identificación entre ambos elementos (p. 10).

Utrera explora, además, la formación de la teoría simbólica moderna y establece las relaciones con poetas como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallamé.

Un texto fundamental, que nos acerca de una manera mucho más abierta al tema de la presente investigación, es *La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos* (2001). En este libro, cuyo coordinador es Jaime Parra, se presentan una serie de ensayos respecto al tema de la simbología. Temas como el simbolismo tradicional, la vida simbólica, simbolismo y simbología, conversaciones con los símbolos, y la fuerza crítica del símbolo forman parte de este libro. De esta manera, como sostiene Parra (2012), el resultado de este libro es “una visión polifónica de un mismo hecho que tiene distintas gamas: la ciencia de los símbolos” (p. 12).

El símbolo y la simbología sirven de marco de estudio a Manuel Arango (1998) para analizar la obra poética de Federico García Lorca. En la parte preliminar de sus indagaciones, Arango (1998) sostiene que “el símbolo es un vehículo a la vez universal y particular: universal porque trasciende la historia y particular porque corresponde a una época determinada” (p. 25). Manuel Arango cita a George Meantis, J. S. Frazer, e indirectamente, a Evémero de Mesene (creador de la teoría hermenéutica de la interpretación de los mitos denominada Evemerismo) para sostener que muchos investigadores están de acuerdo en ubicar el inicio del pensamiento simbólico a fines de la era paleolítica. Arango hace una breve descripción diacrónica del estudio de los símbolos reseñando a San Pablo (“Cartas de San Pablo”), a Carl Gustav Jung (“Transformaciones y símbolos de la libido”) y a Paul Ricoeur (“La metáfora viva”), con la finalidad de argumentar el carácter polisémico del término que recorre diversas disciplinas como la teología, la lingüística y el psicoanálisis, por citar algunas. Este autor desarrolla una interesante propuesta ordenada en aspectos tales como el símbolo como elemento universal y particular, el origen del símbolo, simbolismo e historicidad, naturaleza del símbolo, el concepto de arquetipo, la alegoría y el símbolo, la historia del mito; temas diversos que Arango articula a fin de respaldar la base teórica de su investigación sobre García Lorca.

El tema del símbolo y sus posibilidades de representación es tratado, como ya se ha manifestado anteriormente, desde varias disciplinas. Raimon Panikkar, en *Arquetipos y símbolos colectivos* (2004), propone desde el estudio relacional del simbolismo y la arquetipología cultural un acercamiento al símbolo y simbolización. En su argumentación para establecer una lectura intercultural del símbolo, Panikkar reflexiona sobre la función del símbolo; las relaciones entre el símbolo, lo simbolizado y el simbolizante; la

comunicación simbólica; la consciencia simbólica; la experiencia simbólica; el simbolismo y la dialéctica, y la realidad simbólica (Panikkar, 2004).

Los estudios desde diversas disciplinas es una constante cuando hablamos de símbolo y simbología. En *Los símbolos masónicos*, René Laban hace un análisis de los símbolos más importantes de esta fraternidad. Para Laban (2016) “el estudio, la comprensión y la vivencia del poder transformador del símbolo son fundamentales en la masonería” (p. 9). El hermetismo ritual de esta sociedad requiere de una estructura simbólica coherentemente codificada y desarrollada a la medida de sus necesidades comunicativas.

Desde el campo del psicoanálisis, el símbolo es abordado por Mario Trevi en *Metáforas del símbolo* (1996). Este autor, a través de un acercamiento psicológico y filosófico, busca aclarar el desarrollo histórico del uso del símbolo en nuestro tiempo, deteniéndose particularmente a revisar las obras de Freud y Jung. Trevi (1996) reconoce la dificultad que todo acercamiento al símbolo representa por el carácter polisémico del mismo:

Quien se apreste a estudiar el simbolismo se embate sobre todo con la dificultad constituida por la polisemia del vocablo “símbolo”: la misma palabra cubre una extraordinaria variedad de significados. Frente a tal polisemia, el primer impulso que sentimos es el de investigar el significado —parcial o común— de cada una de estas acepciones (pp. 1-2).

Un importante aspecto, en la situación actual de los estudios sobre los símbolos, se presenta en la definición de los mismos, en tanto su carácter multidisciplinario dificulta esta tarea. En el Capítulo III de este trabajo nos detendremos en abordar las definiciones desde las varias disciplinas en las que este es citado. Algunos diccionarios especializados de las disciplinas consideradas en ese capítulo son de gran utilidad. Entre ellos destaca *Semiótica*.

Diccionario razonado de la teoría del lenguaje (Tomo I y II) de Greimas y Courtés. En referencia a la diversidad de definiciones del símbolo, Greimas y Courtés (1982) opinan que “el término símbolo cuando no es empleado ni en lingüística ni en semiótica, admite definiciones múltiples y variadas” (p. 378) y adelantan algunas acepciones desde varios campos. Estas múltiples interpretaciones del símbolo nuevamente son señaladas en el segundo tomo de esta obra: “La noción de símbolo da lugar, según los contextos teóricos donde aparece, a definiciones tan divergentes que el *Diccionario I* ha procedido, legítimamente y con prudencia, a sugerir se evite el empleo de este término sincrético y ambiguo” (Greimas y Courtés, 1991, p. 231).

Respecto a la dificultad por esclarecer el campo semántico del símbolo, Pierre Guiraud (1984) explica, en *La Semántica*, que si bien es cierto hay algún acuerdo sobre la naturaleza del signo, respecto al símbolo “desgraciadamente no ha sido posible todavía llegar a un acuerdo sobre el valor de este vocablo; los distintos autores emplean la palabra ‘símbolo’ con las acepciones más diversas” (p. 17). Este investigador comenta que el símbolo ha formado parte de los estudios de las culturas primitivas y de las religiones, lo cual demuestra el carácter simbólico de los ritos, los mitos, las artes y las diversas expresiones culturales (vestido, hábitat, juegos, etc.) de la humanidad.

La influencia de la simbología en toda área del conocimiento y actividad humana se manifiesta específicamente en muchas disciplinas y en singulares estudios en donde la simbología ayuda a aclarar y entender una serie de eventos, estructuras y subestructuras culturales. En ese sentido —solo por citar un caso— mencionamos a Paul Ricoeur y su texto *Introducción a la simbólica del mal*. Ricoeur (1976) dentro de sus reflexiones acerca de la

hermenéutica de los símbolos y el mal comenta que la intención de ese estudio es “esbozar una teoría general del símbolo a partir de un símbolo preciso, antes, de un complejo determinado de símbolos: la simbólica del mal” (p. 25). En este texto, Ricoeur busca establecer una línea vinculante entre la simbología y la reflexión filosófica.

También desde la semiótica, los aportes para definir el símbolo son notables. Thomas Sebeok, en *Signos: una introducción a la semiótica* (1996), detalla seis clases especiales de signos: señal, síntoma, ícono, índice, nombre y símbolo. Sebeok (1996) define el símbolo como “un signo sin semejanza ni contigüidad, sino solamente con un vínculo convencional entre su significante y su denotado, además de con una clase intencional para su designado” (p. 49). Albano, Levit y Rosenberg aportan al estudio de los símbolos con el *Diccionario de Semiótica*, desde el cual se pueden establecer ciertas inferencias dentro del contexto semiótico. Estos investigadores acuden a las definiciones de Pierce y Hejemslev para explicar lo que es un símbolo, para concluir que el símbolo consiste “en un grafema convencional, que puede adoptar la forma de una letra o símbolo geométrico, y sirve para denominar de un modo inequívoco una clase de magnitudes, o bien un tipo de relación paradigmática o sintagmática” (Albano *et alii*, 2005, p. 211).

Hasta este punto hemos indagado sobre el estado de la cuestión tanto en la crítica sobre Alejandra Pizarnik como en algunos textos especializados en el tema de la simbología. En el Capítulo III desarrollaremos, con mayor detalle, las definiciones que sobre el símbolo y la simbología ofrecen las múltiples disciplinas que integran a los símbolos en sus campos de estudio y aplicación.

CAPÍTULO II

LA OBRA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Este capítulo contiene tres partes. Una reseña biobibliográfica de Alejandra Pizarnik, que consideramos es importante observar para entender algunos rasgos de su obra. Esta primera parte se desarrolla siguiendo la línea histórica de los acontecimientos más destacados de su vida, resaltados por las opiniones y manifestaciones de muchas personas que convivieron con ella, para contrastarlos con los apuntes contenidos en sus diarios personales —recogidos en la edición de Ana Becció (2013)— así como con la correspondencia recogida en cinco volúmenes¹¹ y diversos estudios biográficos publicados en libros y revistas.

En la segunda parte se desarrolla el tema del contexto argentino y la poesía de Alejandra Pizarnik. Aquí se expondrá el momento histórico, las influencias estéticas, los movimientos literarios de ese momento, así como las relaciones personales con figuras literarias que, consideramos, influyeron tanto en su vida como en su obra. Finalmente, en

¹¹ Bordelois, Ivonne. (1998). *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral; Caulfield, Carlota. (Ed.). (2003). *From the Forbidden Garden. Letters from Alejandra Pizarnik to Antonio Beneyto*. Londres: Bucknell University Press; Pizarnik, Alejandra. (2003). *Dos letras*. Barcelona: March Editor (contiene las cartas entre Antonio Beneyto y Alejandra Pizarnik); Ostrov, Andrea (Ed.). (2012). *Cartas. Alejandra Pizarnik, León Ostrov*. Córdoba: Eduvim; y Bordelois, Ivonne y Piña, Cristina. (2014). *Nueva correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Alfaguara.

una tercera parte, nos detendremos a revisar los rasgos más característicos de su poesía a partir del estudio de ciertos temas que, en nuestra consideración, articulan algunos ejes en los que se engarzan una serie de símbolos que configuran ciertas estructuras.

2.1 Reseña biobibliográfica de Alejandra Pizarnik

Consideramos que para entender la obra de Alejandra Pizarnik debemos detenernos en el estudio de algunos rasgos biográficos que es imprescindible tener en cuenta. Esta consideración parte de la premisa basada en la existencia de dos componentes que conforman al sujeto creador: lo racional y lo subjetivo. Todo autor participa en su obra desde dos puntos de vista: como sujeto que racionaliza su texto, pero también como sujeto que expresa sus emociones a través de este. Sin contradecir la idea ya tradicional de que la razón y las emociones se contraponen, es conveniente reconocer estas dos variables constitutivas del ser humano.

Por un lado, el sujeto como ente elaborador de la obra literaria posee una determinada conducta basada en aspectos netamente cognitivos de orden racional (atención, capacidad verbal, capacidad intelectual, etc.). El conocimiento occidental muchas veces ha privilegiado el componente racional frente a lo subjetivo. Esta apuesta por la razón es fundamental desde la filosofía griega, y se sustenta en el recelo de la experiencia de los sentidos como referente de verdad. Este componente racional caracteriza al sujeto de diferentes maneras, pero sobre todo es el resultado sinérgico de su experiencia vital. Dorsh (2014) indica que, desde el punto de vista psicoanalítico, la racionalización es:

la justificación mediante argumentos de tipo racional de una conducta que tiene un origen más profundo: el yo sustituye las verdaderas motivaciones (procedentes de la esfera del ello, inconfesables, no aceptadas por el super yo) con motivaciones racionales, elaboradas de modo que no sean prohibidas por el super yo (p. 677).

El mismo sujeto fundamenta y expresa su conducta en componentes de orden subjetivo (emociones, sueños, deseos, imaginación, inventiva, temores, etc.). Este componente (subjetivo) se reconoce en la “tendencia de interpretar los datos o emitir juicios a la luz de los sentimientos, las creencias o las experiencias personales” (American Psychological Association, 2010, p. 483) (APA por sus siglas en inglés).

Además de esto podemos señalar que el contexto familiar, histórico y social determinan en gran medida la perspectiva particular que más adelante se verá reflejada en algunos lineamientos característicos de la obra creativa de Alejandra Pizarnik. Todo acto creativo nace de la necesidad de expresar las vivencias que experimenta todo autor, y esa necesidad —característica fundamental del ser humano— se manifiesta, racional e inconscientemente, en una obra textual particular.

Consideramos que existe una estrecha contigüidad entre la persona concreta, sus perfiles biográficos y la voz poética que expresa, producto de esta influencia interrelacional. Dicha voz se constituye en la expresión particular de un yo integrado y completo, respecto del cual el poema es la manifestación verbal más clara del subconsciente personal. Alejandra Pizarnik estableció una estrecha relación entre su vida y su voz poética, nexo que es imprescindible reconocer para comprender a cabalidad la continuidad y correspondencia sinérgica que se establece entre su obra y su vida.

La literatura y sus producciones textuales son la manifestación directa del momento histórico que condiciona al sujeto en dos direcciones: mantenerse dentro de las estructuras estilísticas de su contexto sociocultural o crear una obra novedosa que no solo vaya en contra del canon establecido, sino que establezca un nuevo acercamiento artístico a la

realidad que expresa el artista a través de su trabajo. La literatura es el lugar preeminente en donde se manifiestan y reproducen los componentes subjetivos y conscientes del sujeto creador a través de su obra escrita. Es por este motivo que creemos pertinente establecer un primer correlato entre biografía y obra poética, pues este acercamiento nos ha de permitir entender los procesos inconscientes que se manifiestan en la obra textual como manifestación de la experiencia de nuestra autora.

Debemos considerar, en principio, la condición migrante de Pizarnik, cuya familia arriba a la Argentina provenientes de Rovne (ciudad húngara, que pasó por ser rusa y polaca), circunstancia que determina, en gran medida, su carácter multicultural, el cual se verá reflejado en los años posteriores de su corta vida. Este primer rasgo es resaltado por Pizarnik (2013) en *Diarios*, con fecha 12 de marzo de 1965, cuando señala que:

Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy una argentina. No tengo una patria. En cuanto al idioma es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele (p. 716).

La condición de apátrida manifestada en esta cita revela la situación contextual de Pizarnik frente a dos culturas, la paterna y la nacional, que denota la escisión que se revela, en su multiculturalidad, por una parte, evidenciada en su inicial precariedad en el uso del español, y, por otra parte, en su condición de hija de migrantes con una tradición familiar, cultural y lingüística fracturada por los acontecimientos históricos de Europa previos a la Segunda Guerra Mundial.

Este fraccionamiento, que de alguna manera condiciona su personalidad —apátrida, extraña en una nueva sociedad que no es la de sus padres—, trae como consecuencia que

Pizarnik se refugie en la escritura, con la aprensión de quien se siente extraña y busca encontrar una unidad integradora para evitar el vértigo que acelere el desencuentro con ella misma y la refugie en esta segunda patria. Pizarnik concibe la escritura como una especie de refugio y su más íntima patria. Federica Rocco (2012) resalta que “todo en la obra de Pizarnik remite a la construcción de la identidad a través de la literatura” (p. 144). Al respecto Adélaïde de Chatellus (2013) manifiesta que:

El desdoblamiento del yo es otra variación del tema, con su consecuencia: la escritura como necesidad —y no solo como medio— para encontrar la unidad perdida, evitar el vértigo, y volver a la plenitud pasada. Hija de exiliados, Pizarnik concibe la escritura como patria, para sanar la fractura del ser y recuperar su identidad (p. 7).

Alejandra Pizarnik —segunda hija del matrimonio de Elías Pizarnik (cuyo apellido, Pozharnik, muta al llegar a Buenos Aires) y Rejzla Bromiker— nace en Avellaneda el 29 de abril de 1936, a dos años de la llegada de sus padres a tierras argentinas. Su padre se dedicaba al comercio ambulatorio de joyas y su madre, al igual que otras mujeres judías, se dedicaba al cuidado del hogar.

Durante sus primeros años Alejandra Pizarnik va cambiando de nombre: Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha. Acerca de este detalle, Piña (1991) realiza una interesante descripción de cada uno de ellos:

Buma para la madre y el padre, el íntimo círculo de amigos del colegio, el mundo de la infancia, y la primera adolescencia. / Flora en la escuela Normal Mixta de Avellaneda donde se atrevía a preguntar y a discutir a los profesores, liera e inteligente, alumna de 8, a veces de 9, porque importaba más leer e inventarse, en el pequeño cuarto propio, un París admirado en los libros, que matarse estudiando para sacarse 10. / Blímele para los maestros de la Zalman Reizen Schule, donde hombres y mujeres formados en Europa y librepensadores enseñaban a un grupo pequeño de hijos de inmigrantes de Europa Oriental a leer y a escribir en yiddish, a conocer la historia del pueblo judío, a venerar las festividades de su religión. / Alejandra al llegar a la adolescencia, como contraseña para asumirla propia vocación, como máscara de fuego con la cual enfrentar la fiesta y el horror de la poesía. / Sasha al final, como el nombre más secreto, con resonancias de leyenda rusa

y de joyeros del Zar, de antepasados en el bosque helado de la Ucrania paterna, como último disfraz del desamor (p. 17).

Este cambio de nombre, durante periodos tan cortos, nos puede dar una pista acerca de la personalidad de nuestra escritora, en tanto el nombre es nuestra primera seña de identidad, lo que nos identifica y proporciona coherencia vital; aquello que integra los múltiples aspectos de nuestro ser.

Alejandra Pizarnik inicia sus estudios escolares en la Zalman Reizen Schule, escuela en donde inmigrantes europeos enseñaban a hijos de su misma condición de la Europa Oriental los fundamentos del yiddish, conocer la historia judía, así como educarlos en el respeto y seguimiento de la doctrina de la religión judía.

Otro rasgo, que puede ayudar a inferir otro tipo de relaciones, es su constante búsqueda en una serie de actividades que la llevan a explorar la pintura como una manera de expresión personal. En 1954, después de graduarse del colegio, Pizarnik duda entre iniciar sus estudios en filosofía o periodismo. Esta inicial vacilación la lleva a estudiar pintura de la mano del artista Juan Battle Planas.

Parte de esta experiencia se puede observar en varios manuscritos que vienen acompañados con una serie de dibujos muy característicos, quizá como una respuesta a su necesidad de crear un canal de expresión en el cual pueda manifestar su personal concepción de arte total. Arte que puede ser expresado a través de la conjugación de dos lenguajes. Esta particular manera de expresión revela su concepción de que: “La poesía es el lugar en donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su

verdad” (Pizarnik, 2005, p. 299). Los artistas que la atrajeron, en el campo de la plástica, fueron Hieronymus Bosch (El Bosco), Paul Klee, Batlle Planas —su maestro de pintura—, Antonio Beneyto y Jean Arp. Respecto a la relación de Pizarnik y la pintura, Cristina Piña (1991) sostiene que:

La atracción por la plástica, su sensibilidad ante el color y el dibujo, así como la práctica de ellos dejaron su huella en su estética literaria y en su forma básicamente espacial de concebir el poema. También apuntan al marcado costado infantil de su personalidad, el cual se mantuvo incólume hasta su muerte (p. 68).

Las debilidades físicas y psicológicas marcaron los años iniciales de Pizarnik, y muchos de estos males dejaron secuela en su inestable personalidad. La tartamudez, problemas respiratorios y los desórdenes alimenticios definieron, en general, su frágil estado de salud que más adelante somatizaron en desórdenes de carácter psicológico que la llevaron a seguir terapias psicoanalíticas e internarse posteriormente en sanatorios; todo esto agravado por el cuadro generado por el consumo de anfetaminas, analgésicos y somníferos en cantidades excesivas.

En 1955 Alejandra Pizarnik publicó su primer poemario, *La tierra más ajena*, a cargo de la editorial Botella al Mar en Buenos Aires. Este poemario es publicado bajo el nombre de Flora Alejandra Pizarnik, evocando así sus años escolares, cuando solo tenía diecinueve años. Posteriormente, Pizarnik reniega de este primer libro —por encontrarlo demasiado torpe para su posterior y obsesiva exigencia formal— y también porque al haber sido financiado por su familia la relacionaba a un mundo del cual quería escapar: sus parientes y el mundo cotidiano en general. El libro apareció firmado por Flora Alejandra Pizarnik desechando definitivamente con este acto sus otros “nombres” (Blímele, Buma, y toda nominación familiar en su infancia y adolescencia).

Acerca de su primer libro es importante resaltar lo novel de su espíritu cuando publica este texto, por lo que Pizarnik siempre renegaría de él negándose a reeditarlos: analizarlo profundamente desde el punto de vista literario no tendría mucho sentido, salvo el rescatar el ímpetu juvenil que lo inspiró. Sin embargo, es conveniente observar las influencias que en él se perciben, así como ciertos rasgos lingüísticos particulares y temas que revelan, desde ya, sus preferencias estéticas, y las lecturas que ocupaban sus días, aspectos todos que reaparecerán en sus posteriores obras.

Interesa destacar la carga significativa del título que puede entenderse como una directa correlación con el carácter extranjero de Pizarnik —que siempre será una marca que deja entrever a lo largo de sus poemas—, pero también puede relacionarse con esa “tierra prometida” que es la poesía. Piña (1991) sostiene que el título evoca extrañamiento y exilio por la “tierra, poesía o la infancia misma, que se inscribe como marca fundacional en su escritura” (p. 63). Estos poemas inaugurales denotan la presencia surrealista, el contexto urbano, y una marcada condensación de las formas poéticas. Piña (1991) resalta que la presencia del surrealismo se da en el libre uso de imágenes “que toman elementos de los ámbitos más diferentes, configurando una estética de lo insólito” (p. 63).

Un rasgo interesante es la falta de puntuación en todos los veintiocho poemas de este su primer libro, quizá, como lo señala Haydu (1996), “siguiendo la tradición de los poetas surrealistas como René Char y también los ‘beat poets’ como Allen Ginsberg, que tuvieron gran influencia en el clima poético de entonces en Buenos Aires” (p. 33).

En este su primer poemario de Pizarnik, la elección de las palabras y el lenguaje de estos poemas oscila entre un marcado romanticismo: “sones de *nenúfares* ardientes

/ desconectan mi futura sombra / la *sombra del sol* tritura / la esfinge de mi *estrella* / las promesas se coagulan / frente al signo de *estrellas estranguladas* / y el tiempo estranguló mi *estrella*” (Pizarnik, 2012, p. 14) y una poesía casi prosaica, en donde algunos objetos cotidianos conviven. Sobre esto último Pizarnik (2012) escribe: “trenzas sujetan mi anochecer / de caspa y agua colonia / rosa quemada fósforo de cera / creación sincera en surco capilar” (p. 20).

Temas como la seducción del poeta ante sus propios textos, la sensualidad corporal expresada a través de la contemplación, el autodescubrimiento y exploración de su ser físico, y las posibilidades del lenguaje para expresar —siempre de manera novedosa— sus pensamientos, se manifiestan claramente en “Poema a mi papel”, Pizarnik (2012):

Leyendo propios poemas / penas impresas, trascendencias cotidianas / sonrisa orgullosa / equívoco perdonado / es mío, es mío, es mío / latir interior alegre / sentir que la dicha se coagula / o bien o mal / extrañeza de sentires innatos / cáliz armonioso y autónomo / no límite en dedo gordo de pie cansado y / pelo lavado en rizada cabellera / no importa: es mío, es mío, es mío (p. 22).

En estos primeros veintiocho poemas ya se pueden apreciar algunos temas que más tarde se consolidarán en su obra y caracterizarán a su poesía como los colores —generalmente oscuros—, la nominación reiterativa a los tiempos pasados, las sombras, el silencio, el cuerpo, la noche... Se deja entrever, por ejemplo, el sentimiento de exilio permanente en el que se ubica: “correr no sé dónde / aquí o allá / singulares recodos desnudos / basta correr!” (Pizarnik, 2012, p. 20).

En *La tierra más ajena*, Pizarnik utiliza la reiteración como uno de los principios de construcción de sus poemas. Este recurso se repite a lo largo de todo el poemario. Podemos leer —Pizarnik (2012)—:

mis pupilas negras sin ineluctables chispas / mis pupilas grandes polen lleno de abejas / mis pupilas redondas disco rayado / mis pupilas graves sin quiebro absoluto / mis pupilas rectas sin gesto innato / mis pupilas llenas pozo bien oliente / mis pupilas coloreadas agua definida / mis pupilas sensibles rigidez de lo desconocido / mis pupilas salientes callejón preciso / mis pupilas terrestres remedos cielinos / mis pupilas oscuras piedras caídas (Pizarnik, 2012, p. 18).

En este poema —que denota la carga surrealista producto de sus lecturas iniciales— Pizarnik repite el esquema y la intención de composición de André Breton (1993) en “La unión libre”:

Mi mujer de cabellera de fuego de madera / De pensamientos de relámpagos de calor / De cintura de reloj de arena / Mi mujer de cintura de nutria entre los dientes del tigre / Mi mujer de boca de escarapela y de ramo de estrellas de última magnitud / De dientes de huellas de ratón blanco sobre la tierra blanca / De lengua de ámbar y de vidrio frotadas / Mi mujer de lengua de hostia apuñalada / De lengua de muñeca que abre y cierra los ojos / De lengua de piedra increíble / Mi mujer de pestañas de palotes de escritura infantil / De cejas de borde de nido de golondrina / Mi mujer de sienes de pizarra de techo de invernadero / Y de vaho que empaña los cristales / Mi mujer de hombros de champaña / Y de fuente con cabezas de delfines bajo el hielo / Mi mujer de muñecas de cerillas / Mi mujer de dedos de azar y de as de corazones (pp. 111-113).

Tomando como eje las partes del cuerpo, a través de nominaciones y reiteraciones —mencionadas líneas atrás— Pizarnik (2012) suscita una pluralidad de lecturas alrededor de su ser físico: “dos copas amarillas, dos gargantas raspadas / dos besos comunicantes de la visión de / una existencia a otra existencia” (p. 13). Otro recurso —en el planteamiento de algunos poemas de este libro— se da en la enumeración de diferentes elementos que estructuran estos poemas como en “Yo soy...”: “mis alas? / dos pétalos podridos / mi razón? / copitas de vino agrio / mi vida? / vacío bien pensado / mi cuerpo? / un tajo en la silla / mi vaivén? / un gong infantil / mi rostro? / un cero disimulado / mis ojos? / ah! trozos de infinito” (Pizarnik, 2012, p. 30).

La influencia surrealista está presente, no solo por el uso de estructuras tomadas de sus lecturas, sino también por la reseña que inicia el texto a través del epígrafe que inaugura su obra: “¡Ah! El infinito egoísmo de la adolescencia / el optimismo estudioso: ¡cuán lleno de / flores estaba el mundo ese verano! Los / aires y las formas muriendo...” del poeta francés Arthur Rimbaud. Este epígrafe signa, de alguna manera, el espíritu rector de su vida y de su poesía: más adelante Pizarnik ha de adoptar la estética y la ética de los poetas malditos como principio filosófico de su praxis vital.

Los seis últimos poemas de este volumen vienen agrupados bajo el título de “Un signo en tu sombra” y se caracterizan por una temática de doloroso amor y separación física. Estos poemas denotan lo dramático de la experiencia amorosa, la cual se experimenta no como la plenitud del encuentro, sino como pérdida, angustia y frustración. En “Lejanía” leemos —Pizarnik (2102)—:

Mi ser henchido de barcos blancos. / Mi ser reventando sentires. / Toda yo bajo las reminiscencias de tus ojos. / Quiero destruir la picazón de tus / pestañas. / Quiero rehuir la inquietud de / tus / labios. / ¿Por qué tu visión fantasmagórica re- / dondea los cálices de / estas horas? (p. 43).

Un rasgo particular de este libro es la asociación de sus poemas con las lecturas de esos años juveniles: Breton, Rimbaud, Joyce... En “Dédalus Joyce” se percibe el conocimiento del *Ulises* de James Joyce. Otro rasgo lo encontramos en los versos del poema “Ajedrez” en el que vemos una línea que más adelante se plasmará en una abierta y declarada obsesión de Pizarnik por la palabra: “quisiera ser masa lingüística” (Pizarnik, 2012, p. 26).

La publicación de su primera obra coincide con una serie de otros hechos que, poco a poco, van influyendo en la personalidad de Pizarnik. Conoce a nuevas personas y sus

expresiones creativas se van expandiendo hacia la pintura, hecho que resulta clave más adelante en la construcción de la línea poética en la que integra el color y el dinamismo de las imágenes a su obra. Existe un archivo importante con la producción plástica de Pizarnik, que sin llegar a ser artísticamente importante revela su concepción estética que integra versos, colores e imágenes.

Históricamente, ese año 1955 es especialmente importante en Argentina por la caída del general Juan Domingo Perón, quien había iniciado su segundo mandato en 1952 con una proyección de seis años, y que, sin embargo, finalizó abruptamente en septiembre de 1955. Este nuevo panorama no solo determinó cambios en la sociedad argentina de la época, sino que también significó un nuevo impulso a los diferentes grupos de artistas que hasta ese momento habían trabajado de espaldas a la cultura oficial.

Alrededor de estos años se inicia su acercamiento y amistad con Olga Orozco, escritora que no solo influye en su vida personal, sino que también determina significativamente su producción poética. Es a través de Olga Orozco que Alejandra Pizarnik empieza a vincularse con los poetas de la Generación del 40, da inicio a sus lecturas de los poetas simbolistas y explora con mayor detenimiento la obra de André Breton, Gérard de Nerval, William Blake, Stéphane Mallarmé, Antonin Artaud, entre otros.

Arturo Cuadrado, su primer editor, presenta a Pizarnik a Antonio Requeni quien también era poeta y vivía muy cerca del domicilio de la familia Pizarnik. Junto a él continua con la exploración de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautremont... A partir de una entrevista que Requeni realiza a Pizarnik para ser publicada en el diario local "La Opinión" desarrollan una fraternal amistad que se extiende hasta 1959, año en que Requeni parte a

París. Este cordial compañerismo los lleva a intercambiar poemas y a corregirse mutuamente, mientras comentaban sus lecturas y compartían libros, que ambos iban incorporando a sus respectivas bibliotecas. Antonio Beneyto (s.f.) reseña a Antonio Requeni, quien recuerda a Alejandra Pizarnik de la siguiente manera:

Menuda de cuerpo, linda de cara, el pelo rubio y corto, y unos ojos claros llenos de deslumbramiento, en los que brillaba a menudo una chispa traviesa. Vivía entonces con sus padres en Avellaneda (es una calle de Buenos Aires) donde yo la visitaba en su cuarto atiborrado de libros, papeles, manuscritos con letra pequeña e infantil, reproducciones de motivos abstractos, afiches y collages, que ella misma componía haciendo gala de un humor tierno y corrosivo a la vez, en el que ya apuntaban signos de su futura personalidad (p. 1).

Requeni presentó a su vez a Antonio Porchia —poeta ítalo-argentino, recordado por su libro de aforismos titulado *Voces*—. Pizarnik quedó fascinada por el halo de sabiduría que Porchia emanaba. Muchos críticos coinciden en establecer una conexión de su obra aforística con los haikus japoneses y cierta influencia del pensamiento Zen. Podemos leer en Porchia (2006): “Se vive con la esperanza de llegar a ser un recuerdo” (p. 43), “Tú crees que me matas. Yo creo que te suicidas” (p. 45), “Quien no llena su mundo de fantasmas, se queda solo” (p. 45), “La razón se pierde razonando” (p. 49), “Percibimos el vacío, llenándolo” (p. 50), entre otros muchos poemas que oscilan entre el aforismo y la reflexión filosófica rigurosamente sintetizada.

Jorge Luis Borges (2006) en el prólogo de *Voces*, fechado en septiembre de 1978, manifiesta que: “Las máximas corren el riesgo de parecer meras ecuaciones verbales: estamos tentados a ver en ellas la obra del azar o de un arte combinatorio” (p. 7). Los poemas aforísticos de Porchia se articulan en un sinfín de nuevas lecturas, pues estos no

marcan el final, sino el inicio de un vasto recorrido en una lúcida escritura cuya perspectiva se expande desde una muy precisa y concisa intimidad.

Sobre la influencia de la obra de Antonio Porchia sobre Pizarnik, César Aira (2001) comenta que “en A. P. y en Porchia el mecanismo de dislocación del sujeto es el mismo, en los dos es central (más en Porchia, donde es tema casi exclusivo); hay poemas de ambos que podrían ser del otro” (p. 63). Pizarnik pudo encontrar en las lecturas de Porchia una “inagotable enciclopedia manual de la dislocación del sujeto” (Aira, 2001, p. 65).

La devota admiración por Antonio Porchia se traduce en la dedicatoria de “Las grandes palabras”, poema incluido en *Los trabajos y las noches* (1965): “aún no es ahora / ahora es nunca / aún no es ahora / ahora y siempre / es nunca” (Pizarnik, 2012, p. 187), en donde se revela la influencia de Porchia sobre Pizarnik en el modo de expresar los conceptos con exactitud. Extremo rigor que caracterizará muchos de los poemas de su segundo libro *La última inocencia* (1956). Esta admiración se refleja en la reseña que Pizarnik dedica a la obra de Porchia, en 1956, en la revista “El Hogar”.

Este vínculo de admiración se extiende desde Pizarnik hacia Oscar Hermes Villordo (poeta y novelista, muchos de cuyos temas desarrollan un marcado homoerotismo) quien a insistencia de ella publica una serie de artículos sobre Porchia en revistas de la época. Estos vínculos de amistad propician algunos hechos concretos, como la elección de Villordo, Pizarnik y Antonio Requeni para participar, junto con otros cinco poetas —todos ellos menores de cuarenta años— en la *Antología Consultada de la Joven Poesía Argentina* al

lado de Rodolfo Alonso, Juan Gelman, Horacio Salas, María Elena Walsh y Alfredo Veiravé. En el prólogo, a cargo de Héctor Yánover (1968), podemos leer:

se nos podrá alegar que quizás falte o no esté aquí el nombre que mañana visitará la gloria, pero es que nadie sabe cual de ellos será el que olvide el futuro. Esta es la opinión HOY. Lo que es innegable es que trazan un cuadro radiográfico de la joven poesía en sus diversas tendencias y actitudes. Estos ocho poetas nos representan y quizá no sólo a los menores de 40 años. Las poesías reunidas en este libro, han sido elegidas por los autores mismos. De este modo se ha querido que cada poeta ofrezca al público los que considera sus mejores trabajos de creación (p. 8).

En esta antología Alejandra Pizarnik no solo aparece como editora, sino también es antologada por sus compañeros generacionales. Estos vínculos de amistad no solo cubren un aspecto fundamental en la vida social de Pizarnik, sino que también funcionan como una caja de resonancia en la cual su poesía resuena entre sus pares.

Producto de la consonancia espiritual entre Porchia y Pizarnik, luego se establecerá un lazo de amistad con Roberto Juarroz, uno de sus jóvenes maestros alrededor de estos años.

Durante estos primeros años de vinculación a los círculos poéticos y literarios de Buenos Aires, Pizarnik —a consideración de muchos de sus estudiosos como Cristina Piña y Ana Becció— va mostrando en su personalidad algunos aspectos que más adelante se revelarán en su obra. Uno de estos rasgos es la relación con sus padres. Al respecto interesa señalar cierta predisposición a establecer nexos amistosos e intelectuales con hombres mayores, que no solo consistían en lecturas compartidas e intercambio de libros. Este rasgo nos remite al vínculo con su padre. Cristina Piña (1991) señala que quizá “tal atracción por los hombres maduros parecería responder a una fijación positiva con la figura del padre, a partir de la cual inconscientemente habría aspirado a reeditar la relación con sus ulteriores

objetos amorosos” (p. 69). Con respecto a su madre, Pizarnik se refiere en muchas menos ocasiones, quizá por no encontrar en la figura materna una persona semejante a ella en cuanto a su vocación intelectual y artística. Alejandra Pizarnik adopta como su “madre literaria” a Olga Orozco con quien sí logró consolidar una relación bastante cercana y familiar.

Alejandra mantuvo una compleja relación con sus padres que se balanceaba entre la admiración y el rechazo; esto generado por las diferencias de personalidad y por el hecho de que siempre ellos la mantuvieron económicamente, gestando con esto un vínculo que oscilaba entre cierto grado de animadversión y la dependencia. Podemos leer en la anotación de su diario personal de fecha 25 de julio de 1965: “Al venir a la Argentina aspiré a corregir mis relaciones con mis padres y con la gente tal como fueron antes de mi viaje. Absurdo. Antes combatía a mis padres (injurias, discursos dostoevskianos). Ahora ni les hablo” (Pizarnik, 2013, p. 726). Esta difícil relación determinó la imposibilidad de crecer afectivamente y estableció una compleja aceptación de su sexualidad y de su cuerpo, impidiendo así poder superar el sentimiento de desamparo e indefensión ante la vida. Todo este enrevesado mundo afectivo articuló, en gran medida, las bases de su obsesión con la muerte y su creciente dificultad para manejar los cíclicos periodos de depresión y anomia que, poco a poco, fueron perfilando una personalidad profundamente sufrida y dolorosa.

En este contexto personal, su evolución literaria se va consolidando a través de nuevos amigos y grupos de poetas que la ayudan a perfilar las bases estéticas de su obra poética. Los vínculos de Pizarnik con los poetas de la vanguardia argentina, y de otras corrientes, afiancados en Buenos Aires se fue fortaleciendo a partir de una serie de

colaboraciones con publicaciones periódicas de la época. *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958) muestran a una Pizarnik afianzada en el medio literario porteño.

“Poesía Buenos Aires” es el grupo que la respalda y que editó la revista del mismo título con treinta números aparecidos entre 1950 y 1960. Pizarnik publica el poema “La enamorada” en la edición número 23 de la indicada revista. Sobre esta revista, Carlos Giordano realiza un exhaustivo estudio sobre la importancia de esta publicación. Al respecto Giordano (1992) indica que:

Poesía Buenos Aires se configura como una doble antología: la primera, formada por textos poéticos en lengua castellana (argentinos, hispanoamericanos y un único español, Juan Larrea) y por textos poéticos traducidos (del francés, del inglés, del portugués y del italiano); la segunda, por textos teóricos y críticos, sobre poesía, de autores argentinos y extranjeros (p. 389).

Alejandra Pizarnik se integra al grupo y participa en las periódicas reuniones que se daban en el bar “Palacio do Café” y en el departamento de Jorge Souza. A partir de estas reuniones, Pizarnik define con mayor precisión una estética propia resaltada por la configuración de un repertorio temático particular: muerte, desamparo, noche... En estas tertulias Pizarnik establece una corta, pero fructífera amistad con Raúl Gustavo Aguirre, poeta —traductor de Rimbaud y Apollinaire— vinculado al grupo del invencionismo, quien sostenía que Pizarnik era la voz poética más importante de su generación. Pizarnik, motivada por esta amistad, le dedica a Gustavo Aguirre el poema “Exilio” de *Las aventuras perdidas* (1958):

Esta manía de saberme ángel, / sin edad, / sin muerte en qué vivirme, / sin piedad por mi nombre / ni por mis huesos que lloran vagando. / ¿Y quién no tiene un amor? / ¿Y quién no goza entre amapolas? / ¿Y quién no posee un fuego, una muerte, / un miedo, algo horrible, / aunque fuere con plumas, / aunque fuere con sonrisas? / Siniestro delirio amar a una sombra. / La sombra no muere. / Y mi amor / sólo abraza a lo que fluye / como lava del infierno: / una logia callada, / fantasmas en dulce erección, / sacerdotes de espuma, / y

sobre todo ángeles, / ángeles bellos como cuchillos / que se elevan en la noche / y devastan la esperanza (Pizarnik, 2012, p. 79).

Alrededor del grupo “Poesía Buenos Aires”, Pizarnik también entabló otras amistades que cultivaría en el tiempo. Una de ellas es la que mantuvo con Elizabeth Azcona Cranwell (poeta, articulista, traductora, narradora y crítica literaria) con quien cursaba algunos cursos de letras y filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Al igual que Pizarnik, Azcona Cranwell desarrolló su obra en varios géneros y en su estilo se puede apreciar, también, la influencia de Olga Orozco con su ascendiente surrealista.

Tal como Pizarnik, Azcona Cranwell publicó sus primeras obras a mediados de la década de los años cincuenta: *Capítulo sin presencia* (1953) y *La vida disgregada* (1956). A pesar de los signos exteriores a través de los cuales cada una de ellas manifestaba su personalidad, desarrollaron un nexo de familiaridad muy cercano. Físicamente ambas figuras contrastaban a simple vista: Elizabeth Azcona Cranwell era delgada, de porte esbelto, cuidaba de su vestir, se adornaba con los accesorios que la moda exigía, mantenía una actitud de dama seductora; por su parte, Alejandra Pizarnik, siempre se autopercibió como subida de peso, acostumbraba vestir muy casualmente, sin adornos y sin maquillaje —quizá por el acné que combatió a través de múltiples tratamientos, pero que nunca pudo eliminar—, y asumía una postura física que denotaba, la mayor de las veces, cierta tensión y desgarmo. Ambas participaron en varios recitales de poesía, en los cuales Pizarnik dio muestras de absoluta soltura y seguridad a la hora de dar lectura a sus poemas.

En 1956, Pizarnik extiende sus relaciones hacia otros grupos literarios al tiempo que publica su segundo poemario, *La última inocencia*, libro que fue publicado por Ediciones

Poesía Buenos Aires. La obra fue dedicada a León Ostrov, psicoanalista con quien Alejandra Pizarnik venía recibiendo terapia desde los dieciocho años. Contiene un total de dieciséis poemas. Su título evoca al cuarto apartado de “Mala sangre” en *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud, extenso poema en prosa escrito alrededor de 1873, en donde el poeta menciona “la última inocencia y la última timidez”.

Con ocasión de la publicación de su segunda obra, Pizarnik se vincula con el “Grupo Equis”, al cual llegó de la mano de Roberto Juarroz (poeta, bibliotecario, crítico y ensayista). Hay que resaltar que fue Juarroz quien le dedicó la primera reseña importante a *La última inocencia* en el diario “La Gaceta” de la ciudad de Tucumán en 1956. Durante esta fecunda relación, que marcaría profundamente a Pizarnik, se gestó un fructífero intercambio literario. Por un lado, Roberto Juarroz era graduado en Filosofía y Letras y Ciencias de la Información por la Universidad de Buenos Aires y tuvo oportunidad de realizar estudios en La Sorbona. Por otro lado, en su calidad de traductor había realizado varios trabajos de poesía extranjera, en especial de Antonin Artaud. Tanto a Pizarnik como a Juarroz, Antonio Porchia —autor de *Las voces*— los influyó notablemente. Roberto Juarroz, estaba muy bien informado acerca de lo que sucedía en la poesía europea de la época.

Con los poetas del “Grupo Equis” realizaron lecturas compartidas, proyecciones cinematográficas y representaciones de obras de teatro. De acuerdo con lo que refiere Piña (1991), en todos estos eventos, Pizarnik mostraba “no solo su desamparo que traía ‘reminiscencias terribles de refugiado centroeuropeo, de grandes desgracias e inmensos cataclismos’, sino una especie de inadecuación radical ante la realidad, un estado de

ignorancia infantil y perpleja ante las manifestaciones de la cotidianidad” (p. 81). Este comportamiento, que siempre iba en contra de las convenciones sociales de su entorno inmediato, también se pone de manifiesto en la escritura de los poemas de esa época.

Todas estas evidencias de su personalidad se van haciendo patentes no solo en su comportamiento cotidiano, sino también en la línea estética que Pizarnik esboza para su creación poética en la que subyace implícitamente una poética de lo subjetivo. Su poesía se sumerge en el laberinto de la subjetividad con una estructura verbalmente vigorosa y que va —tal como en su vida personal— a contracorriente de los cánones del medio social: convierte a la noche —real y metafóricamente— en su habitat, su sexualidad heterodoxa no tiene reparos en expresarse y acude al uso de estimulantes para paliar tanto su dolor como para activar su escritura.

Desde *La última inocencia* ya se vislumbran y definen algunos de los tópicos que articularán la temática y las estructuras simbólicas reiterativas de la obra de Pizarnik: la noche, el silencio, la muerte, la zozobra, el miedo, los pájaros, las sombras, el cuerpo, la piedra, el fuego, el viento, la noche, las palabras, la sangre... Temas y símbolos que irán apareciendo a lo largo de toda su producción literaria posterior.

Con este trabajo Pizarnik bosqueja los leitmotiv sobre los que construye su arquitectura poética. Aquí los poemas no evidencian la brevedad que sí caracterizarán a otros poemarios, sin embargo, se manifiesta el interés de condensar las ideas con cierto toque surrealista.

Publicados sus dos primeros libros, se da un encuentro primordial en su vida al conocer a Olga Orozco. Esta amistad se basó inicialmente en la mutua admiración y afinidad que ambas profesaban por algunos autores fundamentales y artistas plásticos, así como por las inquietudes emocionales y ciertas angustias —en el orden metafísico— que las afectaban.

Sus conversaciones compartían la común vocación por las propuestas de William Blake, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud. A nivel de temas recurrentes, los espejos, la muerte, la luna, las muñecas, la oscuridad, constituyen ejes centrales en sus concepciones poéticas. Las lecturas compartidas y el espíritu poético de Orozco influyeron notablemente en Pizarnik.

El paso interrumpido de Pizarnik por las facultades de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires le sirvió para entablar —en los sucesivos años— nuevas relaciones con poetas e intelectuales porteños. Roberto Yahni, Susana Thénon, Edgardo Cozarinski y Silvia Molloy se integran al círculo de amistades que Pizarnik frecuentaba antes de su viaje a París.

Dentro de este nuevo grupo de amigos, Alejandra Pizarnik desarrolla, de manera particular, un estrecho vínculo con Susana Thénon (poeta, fotógrafa y traductora), quien fue presentada a Pizarnik por Roberto Yahni. Thénon, al igual que Alejandra Pizarnik, publica sus primeros libros en la segunda mitad de la década de los años cincuenta: *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959).

La marginalidad poética expresada por Susana Thénon en su primer libro caracteriza algunos de sus poemas, en donde el sujeto poético —siempre en estado

marginal— concibe al texto como un lugar en donde poder asentarse. Este espíritu marginal también se evidencia en el segundo de sus libros, cuyo título sugiere la no pertenencia a ningún lugar: visiones que también son reiterativas en los dos primeros libros de Pizarnik. Producto de esta amistad, ambas publicarían algunos trabajos en la “Revista Literaria Agua Viva” (específicamente Pizarnik publica “Poesías” en la segunda edición de 1960).

La obra poética de Thénon, reunida en dos tomos (*La morada imposible*, 2001), se caracteriza por la convicción de las limitaciones del lenguaje para representar la existencia misma, lo que provoca que el poema —expresión concreta del poeta— se diluya inevitablemente en el silencio. Tópicos comunes que se verán reflejados a lo largo de los poemarios de Pizarnik.

La última inocencia deja de lado algunos errores de su iniciación poética logrando en el conjunto una mayor cohesión en su estilo, en su estética y en sus temas. El volumen se inicia con “Salvación”, que implica la resurrección a través de la poesía, el acto de salvarse a través de la palabra. En la secuencia de versos, Pizarnik recrea el horror frente a la presencia de la “barbarie civilizada” y la salvación a partir de la palabra. Leemos —Pizarnik (2012)—:

Se fuga la isla / Y la muchacha vuelve a escalar el viento / y a descubrir la muerte del pájaro profeta. / Ahora / es el fuego sometido. / Ahora / es la carne / la hoja / la piedra / perdidos en la fuente del tormento / como el navegante en el horror de la civilización que purifica la caída de la noche / Ahora / la muchacha halla la máscara del infinito / y rompe el muro de la poesía (p. 49).

En la primera estrofa, la isla se convierte en metáfora de refugio y espacio de ensoñación, pero la muchacha al ser arrastrada por el viento se convierte en espacio de desolación. La muerte de otra figura simbólica, el pájaro, abre otras metáforas contenidas

en la carne, la hoja y la piedra. El sujeto poético “huye” de la civilización y se cobija y purifica con la noche. Una lectura alterna de este poema ofrece la oportunidad de entender el poema como “una declaración del significado interior que el quehacer poético reviste para Alejandra Pizarnik” (Haydu, 1996, p. 37).

A lo largo de este volumen muchos de los poemas se fundamentan en una serie de relaciones de oposición: “Pudiera ser tan feliz esta noche. / Pero hay algo que rompe la piel / una ciega furia / que corre por mis venas” (Pizarnik, 2012, p. 57) leemos en el poema “Noche”. Muchas de estas oposiciones se presentan también entre poema y poema. En “La de los ojos abiertos” leemos: “quiero saberme viva / no quiero hablar / de la muerte ni de tus extrañas manos” (Pizarnik, 2012, p. 51), para más adelante en “La última inocencia” revelar la decisión de poder escoger el momento y condiciones de su muerte: “He de partir / no más inercia bajo el sol / no más sangre anonadada / no más formar fila para morir” (Pizarnik, 2012, p. 61), y terminar el poema entendiendo la muerte como un viaje: “¡Pero arremete viajera!”.

Al igual que en *La tierra más ajena*, a través de la reiteración, Pizarnik (2012) estructura alguno de sus poemas en esta su segunda obra:

Cansada del estruendo mágico de las vocales / Cansada de inquirir con los ojos elevados / Cansada de la espera del yo de paso / Cansada de aquel amor que no sucedió / Cansada de mis pies que sólo saben caminar / Cansada de la insidiosa fuga de preguntas / Cansada de dormir y de no poder mirarme / Cansada de abrir la boca y beber el viento / Cansada de sostener las mismas vísceras / Cansada del mar indiferente a mis angustias / ¡Cansada de Dios! ¡Cansada de Dios! / Cansada por fin de las muertes de turno / a la espera de la hermana mayor / la otra la gran muerte / dulce morada para tanto cansancio (p. 63).

Este recurso le permite engarzar el cuerpo, la muerte, la morada, la voz, el camino y otros temas que se repiten formando la estructura simbólica que más adelante analizaremos.

El tercer libro de Pizarnik, *Las aventuras perdidas* (1958), aparece bajo el sello de la editorial Altamar —nombre alternativo para la editorial de la “Revista Poesía Buenos Aires”—. Este nuevo poemario lleva en la carátula una ilustración de Paul Klee (artista alemán cuyo estilo atraviesa el surrealismo, el expresionismo y lo abstracto), uno de los artistas plásticos favoritos de Pizarnik.

Por un lado, en *Las aventuras perdidas* se evidencian los tópicos que, ya de manera inequívoca, aparecen a lo largo de su obra: la noche como espacio de realización, la presencia de la luz que paradójicamente niega la vida, la oscuridad... Por otro lado, los poemas de este libro manifiestan con singular precisión la opción de Pizarnik de volverse hacia ella misma en busca de esa “otra” que aparece bajo la figura de un ángel o de un pájaro: “Yo no sé del sol. / Yo sé la melodía del ángel / y el sermón caliente / del último viento. / Sé gritar hasta el alba / cuando la muerte se posa desnuda / en mi sombra”, leemos en “La jaula” (Pizarnik, 2012, p. 73). “Hemos creado el sermón / del pájaro y del mar / el sermón del agua / el sermón del amor” en “Cenizas” (Pizarnik, 2012, p. 82). “Yo no sé de pájaros / no conozco la historia del fuego. / pero creo que mi soledad debería tener alas”, en el poema “La carencia” (Pizarnik, 2012, p. 91). Para seguir con la reiteración de las figuras elegidas; en el poema “Desde esta orilla”: “Desde esta orilla de nostalgia / todo es ángel. / La música es amiga del viento / amigo de las flores / amigo de la lluvia / amiga de la muerte” (Pizarnik, 2012, p. 98).

Como en sus anteriores poemarios, Pizarnik acude a los epígrafes para marcar de alguna manera su posición poética y su filosofía de vida. Leemos en el epígrafe que abre este volumen: “Sobre negros peñascos / se precipita, embriagada de muerte, / la ardiente

enamorada del viento”. G. Trakl¹². El otro epígrafe —insertado en el último poema titulado “Desde esta orilla”—, da cuenta de su atracción por la obra de William Blake: “Soy pura / porque la noche que me encerraba / en su negror mortal / ha huido” (Pizarnik, 2012, p. 98). Estos versos revelan la imaginería romántica de la cual Pizarnik se sentía atraída. Los signos de connotación romántica como la muerte, la noche, lo negro y el viento en ambos epígrafes destacan el espíritu oscuro y desolado que atraviesa la mayoría de los poemas de este libro. Además de esta marcada característica en *Las aventuras perdidas*, Alejandra Pizarnik demuestra evidente interés por el lenguaje y sus posibilidades. Sobre esto Susana Haydu (1996) resalta que:

existe una preocupación de la palabra por la palabra, una vuelta sobre la palabra misma, la palabra como creadora del objeto. Es decir, la concepción del poeta como creador de un mundo, el concepto de una realidad puramente verbal. La preocupación metalingüística aparece en ella en un contrapunto constante con su yo lírico. Este hecho singular la entronca con dos corrientes claves de la modernidad: el cruce de la corriente romántica, que Pizarnik recibe del surrealismo —poetas que exacerban el yo a través de un código onírico— y aquella que se inicia con Mallarmé en su poema “Un couo de Dés”, que inicia la preocupación por la palabra misma. Hay en ella un cruce de la función emotiva con la función metalingüística, cruce que caracteriza la mayor parte de su obra (p. 43).

Esta preocupación por el lenguaje articula dos ejes vitales en la propuesta poética de Alejandra Pizarnik: la vida como todo referente y el lenguaje como espíritu y objeto poético. En el poema “Cenizas” sintetiza la metáfora de la lengua que se cristaliza en términos clave: nombres, sermón, palabras, frases... —Pizarnik (2012)—:

Hemos dicho palabras, / palabras para despertar muertos, / palabras para hacer un fuego, / palabras donde poder sentarnos / y sonreír. / Hemos creado el sermón / del pájaro y del mar, / el sermón del agua, / el sermón del amor. / Nos hemos arrodillado / y adorado frases extensas / como el suspiro de la estrella, / frases como olas, / frases con alas. / Hemos inventado nuevos nombres / para el vino y para la risa, / para las miradas y sus terribles / caminos. / Yo ahora estoy sola / —como la avara delirante / sobre su montaña de oro—

¹² Georg Trakl, poeta austríaco, gestor de los primeros movimientos vanguardistas y del expresionismo literario. Trakl se consideraba como el sucesor de los fundamentos de Hölderlin, cuyo estilo trata de emular dentro de su propuesta estética expresionista; su obra denota marcadas influencias de Novalis y Rimbaud.

/ arrojando palabras hacia el cielo, / pero yo estoy sola / y no puedo decirle a mi amado
/ aquellas palabras por las que vivo (pp. 82-83).

Este poema revela las ideas que Pizarnik tiene del poder de la palabra como fuerza de animación, de comunicación y sobre todo de su concepción del mundo como signo. Según Haydu (1996), “El mundo cobra existencia en la medida que el signo la mediatiza. Alejandra Pizarnik comparte con Juarroz la idea de que ‘En el principio fue el verbo’” (p. 45). Si “nombrar es crear”¹³, el poeta existe “como creador del mundo, poema a poema, verso a verso, palabra a palabra” (Haydu, 1996, p. 45).

Símbolo a símbolo (agua, pájaro, aire, mar...), Alejandra Pizarnik va configurando un universo singular: el mundo a través de la palabra, la palabra expresando la mística del mundo. Pizarnik apela a términos de carácter religioso para expresar su veneración por la palabra (adorar, sermón, arrodillarse).

Más adelante, en el poema “La carencia”, Alejandra Pizarnik retoma cuatro nominaciones esenciales planteadas en el anterior poema: soledad, pájaro, fuego, alas: “Yo no sé de pájaros / no conozco la historia del fuego. / Pero creo que mi soledad debería tener alas” (Pizarnik, 2012, p. 91). Vemos cómo nuestra escritora, a través de estos tres poemas citados (“La jaula”, “Cenizas” y “La carencia”), va articulando los ejes temáticos y estructuras simbólicas que, en los dos libros anteriores, en este —su tercer poemario— y en los subsiguientes configuran su universo poético.

De los veintidós poemas que conforman este poemario, Pizarnik dedica cuatro de ellos a sus amigos y mentores; poemas que sintomáticamente se apoyan en tópicos que ya,

¹³ Pizarnik cita a Marcel Grenet (*La pensée chinoise*) en su “Prólogo de Textos de Antonin Artaud”, en: Pizarnik, Alejandra. (1975). *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos, Barral Editores.

en este su tercer libro, se anuncian con claridad. A Olga Orozco le dedica el poema “Tiempo”: “Yo no sé de la infancia / más que un miedo luminoso / y una mano que me arrastra / a mi otra orilla. / Mi infancia y su perfume / a pájaro acariciado” (Pizarnik, 2012, p. 76).

A Raúl Gustavo Aguirre le dedica “Exilio”, poema en el que la muerte y sus figuras de oscuridad revelan el sentimiento de desamparo y la desesperanza de Alejandra Pizarnik (2012):

Esta manía de saberme ángel, / sin edad, / sin muerte en qué vivirme, / sin piedad por mi nombre / ni por mis huesos que lloran vagando. / ¿Y quién no tiene un amor? / ¿Y quién no goza entre amapolas? / ¿Y quién no posee un fuego, una muerte, / un miedo, algo horrible, / aunque fuere con plumas, / aunque fuere con sonrisas? (p. 79).

Alejandra Pizarnik le dedica el poema “Peregrinaje” a Elizabeth Azcona Cranwell, poema que se articula en el naufragio, el viento, la muerte, el silencio y el infierno —Pizarnik (2012)—:

Llamé, llamé como la náufraga dichosa / a las olas verdugas / que conocen el verdadero nombre / de la muerte. / He llamado al viento, / le confíé mi deseo de ser. / Pero un pájaro muerto / vuela hacia la desesperanza / en medio de la música / cuando brujas y flores / cortan la mano de la bruma. / Un pájaro muerto llamado azul. / No es la soledad con alas, / es el silencio de la prisionera, / es la mudez de pájaros y viento, / es el mundo enojado con mi risa / o los guardianes del infierno / rompiendo mis cartas. / He llamado, he llamado. / He llamado hacia nunca (p. 90).

A León Ostrov, “El despertar”, en donde, nuevamente, la reiteración de ciertos tópicos coadyuva a la creación de su propuesta poética que se manifiesta en la articulación de ideas alrededor del abandono y de la soledad, la sangre, la noche, la piedra. La acumulación de términos de connotación trágica da fe de esto: “desastre”, “vacío”, “cerrojo”, “ahorcados”, “condenados”, “nada”, “jaula”. Este poema revela de manera sintomática los periodos de desesperación que atraviezan los días de Pizarnik (2012):

Señor / La jaula se ha vuelto pájaro / y se ha volado / y mi corazón está loco / porque aúlla a la muerte / y sonrío detrás del viento / a mis delirios / Qué haré con el miedo / Qué haré con el miedo / Ya no baila la luz en mi sonrisa / ni las estaciones queman palomas en mis ideas / Mis manos se han desnudado / y se han ido donde la muerte / enseña a vivir a los muertos / Señor / El aire me castiga el ser / Detrás del aire hay monstruos / que beben de mi sangre / Es el desastre / Es la hora del vacío no vacío / Es el instante de poner cerrojo a los labios / oír a los condenados gritar / contemplar a cada uno de mis nombres / ahorcados en la nada. / Señor / Tengo veinte años / También mis ojos tienen veinte años / y sin embargo no dicen nada / Señor / He consumado mi vida en un instante / La última inocencia estalló / Ahora es nunca o jamás / o simplemente fue / ¿Cómo no me suicido frente a un espejo / y desaparezco para reaparecer en el mar / donde un gran barco me esperaría / con las luces encendidas? (pp. 92-93).

La idea de suicidarse frente al espejo implica que Pizarnik es consciente de su alteridad, reflexiva con la idea del doble, que avisora —dentro de esta disyunción— la especulación que sobre el acto suicida empezará a aparecer a lo largo de su obra.

En este periodo —que de alguna manera se cierra con la publicación de este tercer poemario— quizá la mejor evidencia del dolor vehemente y la desesperación que vivía está reflejado en “Mucho más allá”, del cual extraemos —Pizarnik (2012)—:

Quisiera hablar de la vida / Pues esto es la vida / este aullido, este clavarse las uñas / en el pecho, este arrancarse / la cabellera a puñados, este escupirse / a los propios ojos, sólo por decir, / sólo por ver si se puede decir: / ‘¿es que yo soy? ¿verdad que sí? / ¿no es verdad que yo existo y no soy la pesadilla de una bestia?’ Y con las manos embarradas / golpeamos a las puertas del amor. / Y con la conciencia cubierta / de sucios velos, / pedimos por Dios. / Y con las sienes restallantes / de imbécil soberbia / tomamos de la cintura a la vida / y pateamos de soslayo a la muerte (pp. 95-96).

Alejandra Pizarnik cierra el volumen de *Las aventuras perdidas* con el poema “Desde esta orilla”. Piña (1991) sostiene que este poema expresa con mayor precisión:

los costados antagónicos de vida y muerte, plenitud y soledad, que parecen intercambiar sus valencias al punto de que no sabemos si el amor es muerte y su negación la posibilidad de salvarse, o si el sol y noche son instancias opuestas que intercambian sus categorías (p. 98).

Este primer ciclo editorial —integrado por *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958)— forman una trilogía de sus primeros

años de vida literaria y vienen determinados por una concurrencia de singularidades y enfoques caracterizados por el entorno en el que Pizarnik articula sus relaciones de amistad, eje fundamental para el desarrollo de su carrera como escritora. Dentro de estos lazos que tejen una malla alrededor de Pizarnik, Edgardo Cozarinski y Silvia Molloy la relacionan con el grupo Sur —grupo con el que Pizarnik estuvo muy ligada antes de su viaje a París y a su regreso—. En 1962 aparecerá *Árbol de Diana* auspiciado por el sello editorial de este grupo.

Alrededor de estos años su filosofía de vida se hace evidente, no solo en los temas que articulan estos tres primeros libros, sino también en las cada vez más frecuentes citas que Pizarnik realiza en sus diarios personales. En esta época, las anotaciones de estos diarios dan cuenta de una personalidad cada vez más confusa y desesperada. El tono trágico, que caracteriza la mayoría de las páginas de sus diarios, revela un apasionamiento que excede con creces las simples anotaciones de su vida cotidiana y rayan en un prolífico lirismo, convirtiéndose en páginas que fácilmente se pueden leer como extensión viva de su obra poética.

Alejandra Pizarnik concibe el acto poético como un espacio contiguo y natural de su trayecto biográfico. En una anotación del 23 de octubre de 1957 leemos —Pizarnik (2013)—:

La poesía, no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente —dentro de lo posible— de la realidad a la que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia (p. 194).

La característica de extrapolar la escritura poética a sus otras manifestaciones textuales revela que Pizarnik no escatima esfuerzos en trabajar intensamente para lograr

textos en los que su personalidad se expresa. Prosa, correspondencia, poemas, narrativa, diario personal se van interpolando —sin orden ni concierto— tejiendo una malla particularmente rica en giros y expresiones cargadas de un profundo y particular carácter de sensibilidad, vehemencia y oscura belleza. En la obra de Alejandra Pizarnik el recurso intertextual se revela en todos los sentidos de su escritura. El cuidadoso trabajo de redacción no solo lo aplica a sus poemas, también se extiende hacia las otras expresiones textuales: diario, prosa y su correspondencia dejan constancia de esto.

La mayoría del corpus de la correspondencia de Alejandra Pizarnik es recogida en cinco volúmenes editados por Ivonne Bordelois, Cristina Piña, Andrea Ostrov y Carlota Caulfield, respectivamente. En estos volúmenes podemos apreciar el cuidadoso trabajo de redacción que Pizarnik somete a cada una de sus cartas. Nuevamente, como en los diarios, existe una línea muy delgada que acredita la dedicación de Pizarnik en la concepción de todo texto a los que ella se abocaba. Una manifestación constante en muchas de estas cartas son los temores a los que Pizarnik debe enfrentarse día a día. En una misiva remitida a León Ostrov, su psicoanalista, fechada, probablemente, en febrero de 1955, leemos —Ostrov (2012)—:

Todavía me contemplo, asombrada de estar viva. Hubiera querido esperar varios días y después escribirle una hermosa y —dentro de lo posible— poética carta. Pero ahora no quisiera otra cosa que llorar y que usted me pregunte por qué. La verdad es que acá me muero de miedo. No sé si ello responderá a mi inmensa capacidad de temer o si la realidad contiene verdaderamente causas que lo desaten. No estamos en el pueblo, sino en un paraje desolado donde no hay más que sonidos, ruidos informes que imitan todo lo que fantasea el miedo (p. 33).

Toda esta profusa correspondencia recogida en estos cinco volúmenes —cartas escritas la mayor de las veces a mano, y algunas veces mecanografiadas— revela la necesidad de Pizarnik de vincularse, de alguna manera, con el mundo real y alejarse por

algunos momentos de su universo personal que, de manera tan intensa, le hacía experimentar los hechos cotidianos como actos trágicos en donde ella —como una heroína y víctima a la vez— era presa de sus propios temores. Esta correspondencia —que va desde la década del cincuenta hasta el año de su fallecimiento, 1972— la relacionan, principalmente, con gran parte de sus mentores literarios: Juan Jacobo Bajarlía, Raúl Gustavo Aguirre, Antonio Requeni, Elizabeth Azcona Cranwell, Antonio Porchia, Sylvia Molloy, Silvina Ocampo, Antonio Beneyto, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Cristina Ocampo, entre otros.

Cerrando este primer ciclo, que podríamos denominar “primeros años en Buenos Aires”, debemos apuntar un tema que iremos encontrando repetidas veces, que es la correlación entre sus estados neuróticos y su producción textual. Este tema, que, si bien no tiene vínculos directos con la interpretación literaria de su obra, es importante considerarlo, en tanto nos puede indicar ciertos elementos para direccionar nuestras indagaciones. Estas recurrentes oscilaciones en sus estados emocionales se evidencian en su obra. Esta marcada ciclotimia es uno de los rasgos de sus poemas que ejercen mayor seducción en la mayoría de sus lectores quienes vemos como, a través del uso de un lenguaje tenso y transparente, la ambigüedad inunda el universo poético de Pizarnik y desdoblan su vida en su obra, recíprocamente. Sin embargo, Pizarnik es consciente de esta antagónica situación; en una anotación del 5 de junio de 1960 en su diario escribe “tengo miedo de confundir literatura y vida” (Pizarnik, 2013, p. 330).

Llegamos así al inicio de su segunda etapa —residencia en París (1960-1964)— en donde podemos apreciar que Pizarnik alcanza cierta madurez personal, logrando así que

esta estabilidad la ayude a producir la mayor cantidad de poemas que forman parte de las antologías de su obra y en donde se configuran, definitivamente, los rasgos que la identificarán.

Pizarnik llega a París tratando de alejarse del medio familiar y de reencontrarse con ella misma. El anhelo en realizar este viaje y las expectativas puestas en este datan de mucho tiempo atrás. En una misiva a su amigo Antonio Requeni — fechada quizá en 1959— Pizarnik le responde: “Confieso que lloré cuando leí aquello de que ‘tendrías que venir a París pues es una ciudad cortada a tu medida’. Posiblemente iré en junio del año próximo salvo que consiga dinero antes o que suceda algo semejante” (Bordelois y Piña, 2014, p. 60).

París se presentaba ante Pizarnik como la ciudad literaria por antonomasia y como la posibilidad de arribar al centro de su “exilio interior” manifestado en cartas, notas de diarios y poemas. Alejandra se embarca hacia París los primeros días de junio de 1960. En ese periodo, tal como muchos otros autores latinoamericanos, Pizarnik siente una profunda atracción por “el París de los románticos, de los llamados poetas malditos y de los Surrealistas” (Kressner, s.f., p. 1). París se le presenta como la ansiada oportunidad de nuevos encuentros literarios: Octavio Paz, Severo Sarduy, Léopold Sédar Senghor, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa.

En una carta dirigida a Antonio Requeni, Alejandra Pizarnik le refiere sus múltiples experiencias en París: “Estoy enamorada de esta ciudad y de las callecitas que dicen, que cantan. No hago nada más que caminar y ver y aprender a ver; he conocido algunos jóvenes poetas y pintores franceses” (Bordelois y Piña, 2014, p. 61). En la misma misiva le refiere:

“Conocí a Simone de Beauvoir. Nos encontramos en *Les Deux Magots* y hablamos varias horas. Es muy encantadora y accessible. Tal vez la vea de nuevo. También conocí a Octavio Paz, a quien veo con cierta frecuencia” (Bordelois y Piña, 2014, p. 62).

A estos encuentros se le suman nuevas lecturas: desfilan ante sus ojos los libros del conde de Lautréamont, Georg Trakl, Yves Bonnefoy, Rainer Maria Rilke, Antonin Artaud, Stéphane Mallarmé y Georges Bataille. Todo este nuevo contexto conforma, de alguna manera, la fase experimental que amalgama de forma definitiva los elementos de su propia poética.

La experiencia de vivir fuera del hogar paterno y de tener que enfrentarse, sola por primera vez, a nuevas situaciones le otorgan cierto aire de independencia que ella traduce en sus escritos. Sobre esto Cristina Piña (1999a) sostiene que:

Recordemos que, precisamente en París, en diciembre de 1962, Alejandra definirá su concepción de la poesía como lugar de la libertad absoluta con estas palabras: ‘La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad’ (p. 107).

En todo momento Alejandra Pizarnik trata de establecer distancia de su núcleo familiar; leemos en una nota de su *Diario*, fechada el 15 de junio de 1960, “Carta de mi madre: este mes me envía más dinero del anterior. Yo comprendo: que me quieren conquistar por ese lado, saben que es mi lado débil” (Pizarnik, 2013, p. 334). En carta del 22 de febrero de 1963, dirigida a Antonio Porchia, Alejandra Pizarnik expresa su tranquilidad de poder estar fuera de la casa paterna —Bordelois y Piña (2014) —:

Volviendo al tema de París: lo que me calma de aquí es mi vivir sola, sin familia, viendo a la gente solo cuando lo deseo. Esto es muy importante para mí. Necesito del silencio (o tal vez es el silencio que me necesita). ‘Has venido a este mundo que no entiende nada sin palabras, casi sin palabras’. Esta frase se reitera en mí con extremada frecuencia. En verdad,

no hago más que pensar en el silencio. Y he terminado preguntándome si el silencio existe. Pero si lo pregunto ya no hay silencio (pp. 161-162).

Ocupaciones diversas, necesidades económicas, nuevas amistades y experiencias, y cierta tensión familiar son características de este tiempo en París. En cuanto a su alejamiento familiar y su actual situación, Pizarnik relata a Leon Ostrov, su psicoanalista y mentor:

Mi madre envía cartas melancólicas. Me dejan culpable, criminal. Apenas que no le escribo durante un mes que mi hermana envía mensajes trágicos preguntando por qué hago sufrir tanto a mamá. Esa ternura trasnochada, este amor súbito me maniatan. Quieren enviarme dinero (hace como ocho meses que dependo de mí (—!—) y yo no quiero, o sí quiero pero no quiero caer en lo de siempre. Lo de ahora es muy duro, no porque tenga que vivir sola y arreglármelas sola, sino porque muchas cosas que yo creí que podía hacer no puedo (Ostrov, 2012, p. 76).

En París desarrolla múltiples actividades. Redacta en la revista “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura” —comúnmente llamada “Cuadernos”, una revista editada en París entre 1953 y 1965, de tendencia anticomunista—; es colaboradora de “Les Lettres Nouvelles”—revista de literatura fundada en 1953 por Maurice Nadeau y Maurice Saillet—. En carta dirigida a su amigo Antonio Requeni, de fecha 5 de julio de 1962, le manifiesta: “He andado publicando algunas cosas en revistas de por aquí: en la ‘Nouvelle Revue Française’ y en ‘Le Lettres Nouvelles’. También en Alemania y (oh) en el Líbano” (Bordelois y Piña, 2014, p. 65).

Si bien esta época es rica y fructífera en experiencias literarias y culturales de todo orden, también es cierto que fue un tiempo de grandes necesidades. En carta, fechada el 10 de diciembre de 1962, dirigida a Ana María Barrenechea (profesora de la Universidad de Buenos Aires, miembro de la Real Academia Española y primera presidenta de la Asociación Internacional de Hispanistas), Pizarnik manifiesta —Bordelois y Piña (2014)—:

Me fui del horrible empleo. Ahora busco otro. Se ruega considerar que enviar esta carta me privará de un almuerzo. Si ves por azar a mi madre —no lo creo pero por las dudas— no se lo digas. ¿Que si me angustia el asunto? Sí y no. Mentalmente me siento libre y contenta pero digestivamente vacía y melancólica. No hablemos más del asunto: no es de pobres hablar de la pobreza (p. 78).

Refuerza la imagen de sus agudas necesidades en otra misiva, del 5 de agosto de 1963, dirigida a Ivonne Bordelois, en donde Pizarnik reitera: “No te hablo de dificultades económicas porque me hastía y sospecho que también a vos” (Bordelois y Piña, 2014, p. 91). Posiblemente esta carencia de recursos afectaba a su salud. En carta del 15 de diciembre de 1963, Pizarnik escribe: “A causa de mi endeble salud —no sé si te hablé de ello en la cartucha anterior— no soporto el frío y daría mucho por estar en un espacio ‘donde hace la calor’” (Bordelois y Piña, 2014, p. 94).

En medio de este contexto sale publicado por Sur su cuarto poemario, *Árbol de Diana*. El grupo Sur, la publicación de la revista del mismo nombre y la editorial a cargo del grupo —a lo largo de su fecunda existencia¹⁴— esbozan las líneas de reflexión filosófica, estética, social, cultural y política de la sociedad argentina de mitad del siglo pasado. La influencia intelectual de Victoria Ocampo, fundadora del grupo Sur, así como el prestigio de sus colaboradores otorgan a este cuarto poemario de Pizarnik una especial relevancia.

Alejandra Pizarnik muestra su alegría ante la noticia que este libro saldría publicado por Sur. En carta dirigida a León Ostrov, del 21 de septiembre de 1962, le manifiesta —Ostrov, 2012—:

¹⁴ El primer número de la revista apareció en 1931, hasta el número 371 publicado en 1992.

Mi libro va a salir en SUR. Espero con ansiedad noticias referentes a él. Me dicen que el correo está en huelga. ¿Podría usted decirles, por favor, que demoren las huelgas y golpes de estado hasta que mi librito esté terminado? (p. 88).

En la siguiente carta (3 de enero de 1963) añade: “Querido León Ostrov: No solo feliz año nuevo sino mi contento por la aparición de Pablo —muy bello nombre— que coincide con la aparición de mi librito *Árbol de Diana* (Sur)” (Ostrov, 2012, p. 89).

Leemos palabras auspiciosas al nivel alcanzado por la creación poética de Alejandra Pizarnik, en el prólogo escrito por Octavio Paz (2012):

Árbol de Diana de Alejandra Pizarnik. (Quím): cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas. El producto no contiene una sola partícula de mentira. (Bot.): el árbol de *Diana* es transparente y no da sombra. Tiene luz propia, centelleante y breve. No tiene raíces; el tallo es un cono de luz ligeramente obsesiva; las hojas son pequeñas, cubiertas por cuatro o cinco líneas de escritura fosforescente, pecíolo elegante y agresivo, márgenes dentadas; las flores son diáfanas, separadas las femeninas de las masculinas, las primeras axilares, casi sonámbulas y solitarias, las segundas en espigas, espoletas y, más raras veces, páas. [...] el árbol de *Diana* no es un cuerpo que se pueda ver: es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión. (pp. 101-102).

En este conjunto de poemas —cuarenta y cinco en total: treinta y ocho del libro original y siete de “Otros poemas”, fechados en 1959— la metáfora reiterativa es la muerte de la poeta. Esta perspectiva tanática de sí misma se proyecta en todo el corpus de este libro. Los rasgos constantes de ambivalencia y doble personalidad establecen una relación entre dos ideas, generalmente contrarias que estructura las imágenes de *Árbol de Diana*. Los temas principales en todo el conjunto son la muerte y el desdoblamiento del sujeto.

Por un lado, podemos enlazar el título de este poemario con los aspectos mitológicos de la heroína Diana, “deidad italiana cuyo nombre es la contraparte femenina de Jano, la diosa de la luna, de los espacios abiertos y del campo, con sus montañas,

bosques, manantiales y arroyos” (Seiffert, 2000, p. 94), disponiendo desde el título al hablante lírico a enfrentarse a las amenazas de la plenitud de su ser. Paradójicamente, Diana “es deidad dadora de luz y bendiciones, pero también de muerte y perdición” (Salazar, 2012, s.p.). Por otro lado, los síntomas del duelo y la melancolía se engarzan en *Árbol de Diana*, lo que establece una identificación entre “el sujeto que sufre el abandono y el sujeto de la ausencia. Ambos sujetos pertenecen a Pizarnik. El yo se divide en dos, y este fenómeno causa el desequilibrio en el mundo que observa el sujeto poético” (Salazar, 2012, s.p.).

Leemos en el poema inicial que plantea el desamparo del cuerpo: “He dado el salto de mí al alba. / He dejado mi cuerpo junto a la luz / y he cantado la tristeza de lo que nace” (Pizarnik, 2012, p. 103). Esta característica del sujeto ausente —formulado en primera persona—, a nivel físico, se extiende a la semántica del abandono que se da en el nivel metafísico. Nuestra escritora sugiere nuevas voces al pasar desde la primera persona, en este poema, a la tercera en otros poemas de este poemario: “ella desnuda en el paraíso / de su memoria / ella desconoce el feroz destino / de sus visiones / ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe” (Pizarnik, 2012, p. 109). Este recurso se cristaliza, ya que la locución del sujeto va cambiando en el transcurso del libro, lo que produce una imagen de desdoblamiento y la ruptura del sujeto lírico.

A lo largo del poemario, Alejandra Pizarnik se asume como otra persona que experimenta cambios espaciales y de identidad. Pizarnik (2012) se refiere a sí misma en tercera persona: “Muere de muerte lejana / la que ama al viento” (p. 109). La pérdida de sí es una abstracción que denota una separación o fragmentación del sujeto.

Alrededor del periodo de la publicación *Árbol de Diana*, Pizarnik continúa explorando nuevas lecturas. El diario que siempre lleva consigo deja evidencia puntual de los libros que van siendo abordados por Alejandra Pizarnik, convirtiéndose de esta manera —una especie de cuaderno de bitácora— en una fuente de precisas referencias que nos permiten tomar nota de las influencias de otros autores en su perspectiva estética y literaria.

Como se ha manifestado antes, existe una estrecha relación entre los diarios de Alejandra Pizarnik, sus lecturas, su correspondencia y su producción poética. Alejandra Pizarnik a través de las lecturas que va realizando, y que puntualmente registra en su diario, medita sobre su condición de persona y poeta. Es consciente de la importancia que estas anotaciones diarias tienen en su desarrollo como escritora, pues le permiten contrastar “en el papel” sus vivencias, sus expectativas, sus relaciones y sus escritos con las opiniones y tendencias estéticas de otros escritores. Alejandra Pizarnik (2013), el 25 de julio de 1962, registra:

Este diario —sea cual fuere su valor estético— podría ilustrar un estudio sobre la *contención* y la *expansión* literarias. Pero debo decirme que este diario obedece a una ilusión vil y tortuosa: la de crearme creando mientras lo escribo. Aclaremos: (es la Defensa quien habla): todo es más complicado y misterioso de lo que supongo. El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa que cree sinceramente mientras escribe. Además este diario es un instrumento de conocimiento. Esto no lo creo demasiado (la Culpable se arredra pues sabe que la Defensa es mucho más débil que ella). De todos modos, nada más precario que este intento de explicarme (p. 429).

Alejandra Pizarnik reflexiona, también, sobre su condición de lectora. En una anotación del 16 de enero de 1962, leemos —Pizarnik (2013)—:

Comienza a devenir en adulta mi relación con la literatura. Ser adulta quiere decir preferir el *Ulises* al *Retrato del artista adolescente*, quiere decir considerar en una ficción su inventiva, su Desarrollo, su lenguaje; quiere decir no amar o admirar solamente por identificación o catarsis. ¿Y Henry Miller? Ni él es adulto ni sus lectores fervorosos. Suelo pensar que la literatura adulta es la de Borges, *par exemple* (pp. 390-391).

Opina y hace breves críticas sobre lo que lee. Las lecturas de Pizarnik (2013) en este tiempo son abundantes. Día a día las anotaciones de orden literario se incrementan en su diario —Pizarnik (2013)—: “*Antología amorosa de la poesía española. / Antología de A. Breton. / ¿Águila o sol? – Octavio Paz. Don Quijote. / Relecturas: Neruda. Vallejo. Rimbaud*” (22 de septiembre de 1962) (p. 494). El 25 de septiembre de ese mismo año, Alejandra Pizarnik (2013) escribe: “*Silvina Ocampo - Las invitadas / Ha escrito Viaje olvidado - 1937 / Autobiografía de Irene - 1948 / La furia – 1959*” (p. 497). Continúa: “*Terminé ¿Águila o sol? / Antología – Chejov – Cervantes – Breton*” (p. 498), el 27 de septiembre de 1962. Seguidamente, Pizarnik (2013) escribe el 13 de octubre: “*La vida es sueño – Calderón. / Antecedentes: Sófocles: Edipo rey y Edipo en Colona*” (p. 501).

Todo este cúmulo de lecturas y de reflexiones la conducen a desarrollar procesos de introspección y particulares disquisiciones acerca de su condición personal y de su entorno. Sobre esto, Pizarnik (2013) escribe: “Ojalá pudiera hacer el silencio en mí y dejarme invadir por lo que quisiera invadirme. Pero estoy tan invadida que nada más puede invadirme. Comprendo la necesidad de distenderme” (p. 449).

Yvonne Bordelois —principal estudiosa de la correspondencia de Pizarnik, y quien había reseñado *Árbol de Diana* en la comentada revista *Sur*¹⁵— refiere, sobre este libro y este periodo en la vida de Alejandra Pizarnik, que —Bordelois (1998)—:

De las lecturas de los textos sagrados de la poética francesa, pasamos sin transición, a través de sesiones surrealistas de cadáveres exquisitos en las que ella me inició, a la lectura de sus poemas, los originales de *Árbol de Diana*. Alejandra era sumamente susceptible a toda crítica que se fundara en motivaciones verbales: muy lejos de dejarse llevar por un torbellino inconsciente, pesaba y sopesaba hasta el delirio los materiales de su poesía. Es en París donde despierta su genio poético en madurez (los libros anteriores prometen, sin duda,

¹⁵ Bordelois, Yvonne. (1963). Reseña. *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik. En *SUR*. 282. (pp. 98-100).

pero la intensidad que alcanza su palabra en este poemario es inédita hasta entonces) (p. 18).

Árbol de Diana, tal como lo manifiesta Ivonne Bordelois en la cita anterior, revela a una escritora madura, con una voz poética ya consolidada y con una importante presencia en el medio literario argentino. Este poemario cierra su segundo ciclo biobibliográfico.

Su quinto libro, *Los trabajos y las noches* (1965), con Pizarnik de regreso en Argentina, inaugura una tercera etapa editorial. Este nuevo volumen está compuesto por 47 poemas. Nuevamente Pizarnik vuelve a titular cada poema con un nombre, como en sus dos primeros poemarios —a diferencia de *Árbol de Diana* en donde solo existe una nominación numeral—. *Los trabajos y las noches*, junto a *Árbol de Diana*, en opinión de la crítica, son considerados como los mejores exponentes de la calidad de la poesía de Alejandra Pizarnik.

Pizarnik dedica —como en sus anteriores trabajos— varios de los poemas de este libro a sus mentores: Eva Durrell, Cristina Ocampo, Antonio Porchia, Jorge Gaitán Durán, Ivonne Bordelois, Théodore Fraenkel. Con todos ellos Pizarnik mantiene una fraterna amistad, como lo revela mucha de la correspondencia de la que se dispone. Con este poemario, Alejandra Pizarnik consigue hacerse acreedora al Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires y el Premio del Fondo Nacional de las Artes. Los poemas que componen este volumen, y que fueron escritos en su mayoría en París, dejan constancia de una época de plenitud literaria.

Este libro representa una especie de renacimiento en el espíritu de Pizarnik. En este poemario, de forma similar a *Árbol de Diana*, hay poemas de esperanza, de certeza, que lo

convierten en un texto de una particular luminosidad y cierto optimismo, características que ya no volverán a aparecer en los siguientes poemarios.

En estos poemas las palabras van creando campos temáticos y estructuras simbólicas que aluden a la luz, como la estrella, el día, el sol, el alba, lo blanco, la llama, el paraíso, entre otras. Leemos en el poema “Donde circunda lo ávido”: “Cuando sí venga mis ojos brillarán / de la luz de quien yo lloro / mas ahora alienta un rumor de fuga / en el corazón de toda cosa” (Pizarnik, 2012, p. 168). Sin embargo, tal como se ha visto hasta el momento, los tópicos relacionados con las fisuras y desgarraduras siempre aparecen de forma reiterativa. Leemos en “Cuarto solo”: “Si te atreves a sorprender / la verdad de esta vieja pared / y sus fisuras, desgarraduras / formando rostros, esfinges / manos, clepsidras / seguramente vendrá / una presencia para tu sed, / probablemente partirá esta ausencia que te bebe” (Pizarnik, 2012, p. 193).

Los poemas de Alejandra Pizarnik siempre están balanceándose, paradójicamente, entre la luz y las tinieblas, la palabra y el silencio, la muerte y la vida. Esto se hace evidente en “Memoria”: “Arpa de silencio / en donde anida el miedo. / Gemido lunar de las cosas / significando ausencia. / Espacio de color cerrado. / Alguien golpea y arma / un ataúd para la hora, otro ataúd para la luz” (Pizarnik, 2012, p. 201). Las obsesiones y delirios se van agudizando, poema a poema. El exilio, el viaje y la orfandad, temas recurrentes desde su primer libro *La tierra más ajena*, aparecen una vez más: “He desplegado mi orfandad / sobre la mesa, como un mapa. / Dibujé el itinerario / hacia mi lugar de viento. / Los que llegan no me encuentran. Los que espero no existen” (Pizarnik, 2012, p. 191).

En referencia al exilio, Enrique Pezzoni (1965) sostiene que “quien sufre sus síntomas logra en el poema una forma de comunión mística que se establece dentro de las fronteras de su propia soledad” (p. 104). Esta soledad era la manifestación de un estado de orfandad frente a la realidad y la incapacidad para poder establecer puentes de comunicación con su mundo social. La soledad y el aislamiento la empujan a buscar refugio en las palabras: en un ambiente hostil y ajeno, aterrador y lejano, el poema se presenta ante Pizarnik como una posibilidad de salvación, como una ilusión a la cual poder aferrarse para no caer en el vacío existencial. Este libro, con la paradoja implícita entre la claridad y la oscuridad, prepara el camino para su sexta publicación.

Extracción de la piedra de locura (1968) presenta un conjunto de veintiocho poemas y casi todas sus imágenes están marcadas por la depresión, el desgarramiento, la alienación y la melancolía. Este poemario retoma, una vez más, la cercana relación de Pizarnik con la pintura. “La Extracción de la piedra de la locura” es una de las obras pictóricas más representativas del pintor holandés El Bosco (Jheronimus van Aken, c. 1450-1516). El cuadro muestra una operación quirúrgica, que era común en la Edad Media, consistente en extirpar una piedra que causaba —según creencias de la época— la locura y la necedad en los hombres. Es la propia Alejandra Pizarnik (2013) quien, en una anotación en su diario, del 19 de junio de 1968, hace una descripción del cuadro que motiva la nominación de este su sexto poemario:

La extracción de la Piedra de locura. Sobre tabla, 18 x 35 cm. Madrid, Museo del Prado. Presenta un círculo central e inscripción en bellísimos caracteres góticos arriba y abajo. Fecha entre 1475 y 1480. Se refiere, como otras obras suyas, a proverbios y dichos holandeses, a veces transformados en motivos poéticos. Una excelente bibliografía al respecto la recoge Robert L. Delevoy, *Bosch*, Ginebra 1960, que también menciona H. Meige, *L'opération des pierres dans la tête*, in «Aesculape», 1932, XXII, pp. 50-62. Estilísticamente la [frase incompleta] (p. 788).

Este sexto libro forma parte de lo que hemos denominado el tercer ciclo editorial de Pizarnik —a su regreso de París e instalada de lleno en Buenos Aires—. Por un lado, es en este periodo en donde la perspectiva estética que Pizarnik había expresado —en línea coincidente con sus referentes e íconos “malditos”: Artadud, Rimbaud, Mallarmé..., y gestados con mayor precisión en su estadía en París— está plenamente establecida, revelada claramente en su fascinación por las experiencias extremas que buscan “alcanzar esa concentración estática, esa familiaridad con los estados límites de conciencia” (Piña, 1991, p. 145). Vivir en éxtasis es la consigna que cumple Pizarnik y que a través de este sexto libro, ella se encarga de subrayar. Por otro lado, es curioso que la publicación de este poemario no despierta mayor interés en Pizarnik. Leemos en una nota de su diario personal del 8 de octubre de 1968: “Mi libro, pronto a aparecer me resulta *muerto*. No quiero escribir cadáveres de poemas” (Pizarnik, 2013, p. 825). Sin embargo, podemos encontrar algunos comentarios de la publicación de este poemario en dos cartas dirigidas a Antonio Molina y a Ivonne Bordelois, respectivamente. En una carta, de fecha primero de diciembre de 1968, reseñada por Piña (1991), Alejandra Pizarnik le comenta a Ivonne Bordelois:

Pero a propósito de libros: acaba de ver la luz el mío, *Extracción de la piedra de locura*. No sabría decirte nada de él salvo que algunos fragmentos desafían a Pascal en el sentido de que fueron escritos en esos instantes en que escribir es sinónimo de lo imposible. No obstante creo que este libro Cierra una Puerta (y abre otra, naturalmente). Nunca más escribiré sus textos anonadados y alucinados. ¿Lamentarlo? No, afronto los cambios y sus terribles consecuencias. En cuanto al físico del ‘librejo’, te encantará (p. 107).

Este libro muestra una particular disposición y estructura, pues en él se agrupan poemas versales y, por primera vez, poemas en prosa escritos en diferentes periodos, inclusive en etapas paralelas a la publicación de sus otros poemarios. *Extracción de la*

piedra de locura está organizado en cuatro partes que no guardan un orden en la línea del tiempo: I (1966), II (1963), III (1962) y IV (1964). Estas fechas —señaladas por Ana Becció, editora a cargo de *Poesía Completa*—, dan cuenta de singulares diferencias y de la evolución de la estética que adopta Pizarnik para escribir sus poemas.

En la primera y segunda parte de *Extracción de la piedra de locura* se intercalan poemas en versos con poemas en prosa. En la tercera parte denominada “Caminos del espejo” (diecinueve pequeños poemas numerados), Pizarnik acude al poema aforístico, en la línea de quien fue su mentor, Antonio Porchia¹⁶. Alejandra Pizarnik sigue la pauta de numerar los poemas, tal como lo hace él. La cuarta parte, y eje articulador de este poemario, está organizada en tres extensos poemas en prosa (“Extracción de la piedra de locura”, “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” y “Noche compartida en el recuerdo de una huída”), marcando de esta forma un giro sustancial en su escritura poética —tanto en la forma de presentación como en la extensión— que también se proyectará en su séptimo poemario: *El infierno musical*, publicado en 1971.

La apertura de Pizarnik a asumir la forma del poema en prosa en esta etapa de su creación es una decisión que ella asume en la búsqueda de clasificar, unificar y ordenar su trabajo poético. Podemos leer en una anotación del 3 de marzo del año de publicación de este libro: “Por lo pronto, voy a separar los temas (?) que más me interesan (?). -El surrealismo. -El espacio (o la noción del espacio y del propio cuerpo). -El doble. -El poema en prosa. -El humor” (Pizarnik, 2013, p. 781).

¹⁶ Ver Porchia, Antonio. (2006). *Voces reunidas*. Córdoba: Alción Editora. Nota: Este libro recoge todas las ediciones de *Voces* (gran obra conceptual sobre la que Porchia articula toda su producción poética); ediciones que van desde 1946 hasta la edición de *Voces Nuevas* en 1974.

En referencia a *Extracción de la piedra de locura*, existe un detallado estudio de Gabriel Guibelalde, *Aportes para la extracción de la piedra de locura. Vida y obra de Alejandra Pizarnik*, que recoge una conferencia del autor en la Universidad Nacional de Córdoba en agosto de 1997. Este estudio se enfoca no solo en este libro en particular, sino que trata de analizarlo y contrastarlo a la luz de las teorías del psicoanálisis. Guibelalde (1998) sostiene la tesis de que es factible una aplicación del psicoanálisis a la obra de arte:

porque de alguna manera el artista se expone en su obra, y es cierto que en ella nos deja los bosquejos de sus preguntas, de sus contradicciones, de sus búsquedas, los suficientes incluso para intentar muy seriamente algo como un psicoanálisis del artista (p. 3).

En la sustentación de esta tesis, Gabriel Guibelalde manifiesta que a partir de los elementos que el psicoanálisis propone se puede practicar una reconstrucción análoga a la que opera en la experiencia analítica. Guibelalde (1998) refuerza esto subrayando que: “la obra de arte nos brinda la oportunidad, siempre interesante, de mostrar cómo es que se ponen en movimiento las categorías psicoanalíticas en una vida concreta” (p. 3).

La publicación de este poemario en 1968 coincide con la reaparición de los problemas mentales que se venían arrastrando desde tiempo atrás y que se centran en la idea reiterativa del fracaso que ronda el espíritu de Pizarnik. Y esta idea sobre el fracaso se gesta, principalmente, en la conciencia de Pizarnik por la imposibilidad de expresar lo inexistente y lo ausente a través de la palabra, todo lo cual remarca su perspectiva y sentimiento de disolución del sujeto a partir de sus propias y profundas limitaciones. Pizarnik asume una actitud de derrota y busca en el discurso místico un último asidero que la detenga en la caída. Esta encrucijada existencial la conducirá a la escritura de *El infierno musical*.

Siguiendo la línea de tiempo sobre la que se ha estructurado esta biobibliografía, llegamos a 1971 y la publicación de su séptimo poemario. Este libro empieza a gestarse en 1969 con la publicación de una primera versión denominada *Nombres y figuras* publicada en Barcelona por “La Esquina”. A esta primera entrega Pizarnik fue añadiendo más poemas hasta su publicación final en 1971 por la Editorial Siglo XXI.

Con la publicación de *El infierno musical*, Pizarnik marca un hito de distancia con toda su obra anterior a partir de un radical giro en su propuesta estética, pues su hasta ahora bien cuidada y rigurosa síntesis (contención) —característica que había marcado casi toda su obra poética— es ahora sustituida por textos mucho más extensos (expansión).

Por una parte, en este poemario, al igual que en el anterior, el desborde se hace evidente en la extensión de los poemas que ya no guardan simetría ninguna, y en los cuales se nota una profusión de palabras, ideas y figuras en la expresión poética de Pizarnik. Después de la publicación de seis poemarios, Pizarnik se extiende irregularmente en los poemas de este su último libro, en forma inversa al carácter de síntesis que siempre había identificado a la mayor cantidad de sus poemas a través del sometimiento de estos a largos procesos de correcciones y reelaboraciones. Puede sostenerse que Pizarnik se libera del control que ella misma ejercía sobre su propia expresión a través del lenguaje.

Por otra parte, vemos que la música y la poesía son elementos importantes en la poética de Pizarnik. El mismo título del libro establece una clara conexión entre la poesía, la música y, también, con sus estados emocionales. Esta conexión está sustentada por la exploración que siempre ha alentado a Pizarnik a indagar en otros campos artísticos como la pintura, y ahora la música. Pizarnik inicia esta búsqueda en la palabra y la escritura y,

poco a poco, va incorporando elementos de otros campos artísticos. Respecto a esta constante exploración, Adrián Fresno Ferrer (2016), en *El Infierno Musical de Alejandra Pizarnik a la luz de la tradición mística*, sostiene que:

Si bien es cierto que toda la crítica que ha habido sobre la obra de Alejandra Pizarnik adopta diferentes posturas y se enfrenta a los textos de manera muy diferentes, todo el aparato crítico coincide en que la poética pizarnikiana responde a un proceso de búsqueda de carácter ontológico, es decir, Pizarnik se está buscando a sí misma en su poesía para restituir su identidad (p. 5).

Esta actitud constante de búsqueda ha sido el fundamento de toda la poética de Alejandra Pizarnik. Y esta exploración no solo la ha dirigido a su mundo circundante, sino también a profundos procesos de introspección. Existe un marcado sujeto poético que parte del exterior o superficie para adentrarse en un espacio interior oculto, tal como lo señala Fresno (2016) “la obra poética de Pizarnik responde a un recorrido y hay que entender que las primeras obras publicadas responden al comienzo del trayecto y las últimas obras responden al final de este camino” (p. 5).

En este itinerario poético, Pizarnik no solo cambia radicalmente de un planteamiento del poema sintético —en el que con aplicada rigurosidad de breve exposición amalgama las ideas fundamentales de su poética— al mediano y extenso poema en prosa. Este cambio revela, de alguna manera, la nueva actitud de Pizarnik ante las posibilidades del lenguaje.

Alejandra Pizarnik deja evidencia del trabajo que sobre este poemario viene realizando desde dos años atrás, releyendo lo escrito, redactando nuevos poemas y recuperando otros de años pasados, pero sobre todo denota una profunda dedicación a la relectura y reescritura de sus textos. Con fecha 12 de octubre de 1969 leemos en una nota

de su diario personal: “*El infierno musical*. 4) tenerlo bien pasado. 5) ver poemas en verso. 6) según su número y clima ver si se integran en *El infierno musical*. / Escribir a Octavio: Mi deseo de publicar *El inf[fierno] mus[ical]* en México. / 1) Pasar *El infierno musical*” (Pizarnik, 2013, p. 907). Continúa en otra nota del 2 de noviembre de 1969: “2) Pasar *El infierno musical*” (Pizarnik, 2013, p. 910). El martes 18 de noviembre de 1969 escribe: “Continuar extrayendo citas de Genet. Leer anotando, Carroll. / a) *El inf[fierno] mus[ical]*” (Pizarnik, 2013, p. 914). Lunes, 24 de noviembre de 1969: “*El infierno musical*: no solo las prosas del 65 sino las otras que ya parecen abandonadas y que son anteriores y posteriores a diciembre de 1965 / Leí el *cahier noir*. Hay dos poemas magníficos. Nada me gustaría más que insertarlos en *El i[nfierno] m[usical]*” (Pizarnik, 2013, p. 916). Jueves, 11 de diciembre de 1969: “Este fin de semana quiero corregir y copiar el (sic). *El infierno musical*” (Pizarnik, 2013, p. 918). Otra del 20 de abril de 1970: “Mandé *El inf[fierno] musical]* al concurso de *Imágenes*” (Pizarnik, 2013, p. 941).

Como corolario a estas notas sobre *El infierno musical*, el 16 de agosto de 1970 aparece una interesante anotación; Pizarnik escribe: “Empecé LOS PEQUEÑOS CANTOS” (Pizarnik, 2013, p. 957), título de un conjunto de poemas de publicación póstuma.

En opinión de Patricia Venti (2008a), *El infierno musical* sigue la línea temática iniciada en *La extracción de la piedra de locura* (1968), cuando sostiene que este conjunto de poemas “recorren la destitución del sujeto hasta culminar en la muerte colectiva. En los textos encontramos un dramatismo temático, donde la canción se convierte en una disonancia ensordecedora y siniestra” (p. 213). Pizarnik conjuga la música con la poesía

para expresar el horror y la angustia y permitir que el texto se exprese, en una acción de canto gestando así —en palabras de Venti (2008a)— “una semblanza de desvarío y destrucción” (p. 214).

El destierro y la pérdida de la infancia —temas constantes desde su primer poemario en 1955— son retomados en *El infierno musical* por Pizarnik (2012):

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo) (p. 265).

Este retorno hacia los temas iniciales de su poética se articula siempre en las figuras simbólicas de la muerte. Este oscuro itinerario la conduce hacia un estado de éxtasis místico en donde la influencia de todos estos símbolos gesta los poemas más reconocidos de este poemario.

Desde septiembre de 1970 hasta el sábado 4 de diciembre de 1971 —fecha de su última anotación en su diario personal—, Alejandra Pizarnik deja evidencia de que su trabajo literario no se detiene. A pesar de que —de acuerdo con los testimonios de sus amistades— los problemas de sus estados emocionales eran cada vez más agudos, sus lecturas y su trabajo de redacción de nuevos poemas continúan. Leemos: en anotación del jueves 10 de septiembre de 1970: “*Hier*: escribí —sin mucho ni poco placer— ‘Marioneta verde’ que cambió de título” (Pizarnik, 2013, p. 961). El 25 de septiembre escribe: “Buscar

título para 'El ojo ajeno'. Tal vez: 'La pájara en el ojo ajeno'" (Pizarnik, 2013, p. 263). El domingo 24 de enero de 1971: "Traduje con Antonio la entrevista de Breton sobre Artaud. Alegría y alivio de hacer una tarea compartida. Angustia por la menstruación del tiempo a destiempo. Humillación por esa angustia" (Pizarnik, 2013, p. 974).

En forma paralela a esta constancia en el trabajo literario, Alejandra Pizarnik empieza a manifestar abiertamente su deseo de morir. El 13 de febrero de 1971, Pizarnik escribe: "Aparentemente es el final. Quiero morir. Lo quiero con seriedad, con vocación profunda" (Pizarnik, 2013, p. 975). En anotación de julio de ese año, Alejandra Pizarnik (2013) escribe:

P. R. rehusó el pacto que yo le propuse: darme la dosis exacta de barbitúricos para poder morirme sin miedo que me descubran con el corazón todavía latiendo. ¿Cuántas pastillas voy a tener que tomar para morirme de una vez por todas? ¿Y cuáles son esas pastillas? ¿Cómo se llaman? Nadie quiere decírmelo. Es decir. P. R. no quiso meterse en mi proyecto. Él me dio pastillas para vivir, cinco años atrás. Ahora, le correspondía darme el arma para consumir (sic) mi derrota (p. 977).

En anotación del 9 de octubre, leemos: "Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano¹⁷. "Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas, hace un mes, quise envenenarme con gas" (Pizarnik, 2013, p. 978). El domingo 21 de noviembre, escribe: "El domingo pasado traté de ahorcarme. Hoy no dejo de pensar en la muerte por agua" (Pizarnik, 2013, p. 979).

A pesar de que la idea del suicidio es cada vez más reiterativa, su impulso literario la detiene de cierta manera. Leemos en nota del 4 de diciembre de 1971:

A pesar de todo, es decir de la conspiración para que no escriba, subrepticamente, ir escribiendo CASA DE CITAS.

¹⁷ Nota: El Hospital General de Agudos "Dr. Ignacio Pirovano" es un centro de salud, ubicado en el barrio de Coghlan, en Buenos Aires.

- 1) Buscar todos los *cashiers anthologiques* y reunirlos. Leerlos y obtener de ahí las citas (*cashier* de lecturas de ensayos inclusive).
- 2) Releer algunos libros mareados, Lichtenberg, Beguin, Kafka (los ojos, ¿Cómo puede eso ser hermoso?), Lautr[éamont], Rimb[aud], Hölderlin, Günderode, etc.
- 3) Lo fundamental es el 'tema' del *LENGUAJE*.
- 4) Ver *La locura y la lógica*.
- 5) Ver las cartas no enviadas (a Pichon, a Rodrigué). Luego están los poemas de *Sala de psicopatología* (Pizarnik, 2013, p. 980).

Luego de su muerte, el 26 de septiembre de 1972, la primera antología sobre su obra aparece en *Plaqueta homenaje* publicada por La Lagrimal Trifurca, Rosario, en 1974.

El deseo de la palabra —publicado por la colección Ocnos de Barral Editores, Barcelona, en 1975— es la primera antología que recoge una muestra de seis de sus poemarios, algunos ensayos y notas de Alejandra Pizarnik sobre Julio Cortazár. A partir de entonces empiezan a publicarse algunas reediciones de sus obras, pero sobre todo pequeñas antologías en Argentina, México, Colombia, Venezuela, y la primera antología en inglés: *Alejandra Pizarnik: A profile* (traducción de Frank Grazziano, María Rosa Fort y Suzanne Jill Levine) (1987).

Solo para observar la periodicidad de publicaciones en Latinoamérica podemos citar: *Entrevistas*, Caracas: Endymión (1976); *Antología poética*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (1982); *Poemas, antología*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina (1982); *EZona prohibida (poemas y dibujos)*, Veracruz: Papel de Envolver (1982); *Poemas de Alejandra Pizarnik (Selección e introducción de Cristina Piña)*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina (1988).

En agosto de 1982 aparece *Textos de sombra y últimos poemas*, edición a cargo de Olga Orozco y Ana Becció. Esta publicación póstuma recoge los manuscritos de Alejandra

Pizarnik fechados en 1972, algunos textos de diferente orden encontrados en varios cuadernos y otros poemas publicados en revistas que no fueron considerados por Pizarnik para su publicación en libro.

El deseo de la palabra (1975) y *Textos de sombra y últimos poemas* (1982) se destacan de las otras antologías, tanto en extensión como por el cuidado de las ediciones.

Patricia Venti (2008c), en *Bibliografía completa de Alejandra Pizarnik* da cuenta detallada —desde 1955 hasta enero de 2008— de las ediciones originales, antologías, reediciones, traducciones, poemas y textos de Pizarnik publicados en revistas y periódicos, artículos diversos de crítica sobre la obra de Pizarnik, reseñas, reportajes, entrevistas, exposiciones de pinturas y dibujos en los que participó Alejandra Pizarnik y el detalle del “Archivo Alejandra Pizarnik” en la biblioteca de la Universidad de Princeton, Estados Unidos. Este texto ofrece un registro organizado de referencias, las cuales se encuentran dispersas en centros de investigación, bibliotecas, periódicos y revistas de difícil acceso.

Como se ha explicado en varias partes de esta investigación, esta biobibliografía busca observar a Pizarnik desde diferentes perspectivas: sus lecturas, sus publicaciones, su correspondencia y las anotaciones en su diario para contrastar todo esto con algunos hechos de su trayectoria biográfica. Confiamos en que las inferencias que podamos hacer de la interrelación de estas variables nos han de permitir una mejor aproximación a su obra, y un entendimiento e interpretación más objetiva de su poesía.

2.2 El contexto argentino y la poesía de Alejandra Pizarnik

Toda época permite reflexionar acerca de la segmentación y organización del tiempo que caracterizan a un determinado periodo. En todo orden de manifestaciones sociales —y muy particularmente en la literatura— se puede rastrear elementos determinantes que caracterizan a una comunidad específica. Respecto a esto, Cristina Piña (1996) señala que:

cada momento histórico constituye una densa trama de temporalidades en las que coinciden pasado, presente y futuro, en tanto que la contemporaneidad —es decir, la coexistencia en un mismo momento histórico— implica la confluencia de diferentes grupos coetáneos cuya presencia simultánea en el recorte temporal elegido determina que dicho momento se abra como un abanico o se vuelva denso como una tupida trama de diferentes espesores (p. 7).

Si tendemos una línea imaginaria en el tiempo y en la evolución de las corrientes estéticas que afectan, influyen y se hacen visibles a través de las obras que cada momento genera, podemos fácilmente inferir que toda manifestación artística aparece como consecuencia de su tiempo específico, y “no como proyecto temporalmente cerrado en el seno de la estética de una determinada generación o grupo, sino rearticulado en una proyección ulterior en virtud de su singularidad” (Piña, 1996, p. 7).

La obra de Alejandra Pizarnik no solo es el resultado de su impronta personal, sino también de la relación sinérgica de una serie de variables de carácter estético, influencias de carácter familiar y social, múltiples lecturas y la obvia ascendencia estilística de autores precedentes y contemporáneos. Con respecto a lo anterior, Marc Angenot (2012) explica que:

si alguien se tomara el trabajo de elegir un lugar y un año y luego, de leer todo aquello que se publicó allí durante ese lapso —desde los textos académicos hasta los diarios de circulación masiva—, tendría ante sí una manifestación muy concreta del ‘discurso social’, es decir, de todo aquello que, en una coyuntura particular, puede pensarse y escribirse (contracarátula de *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*).

En tanto el discurso social engloba toda la producción no solo textual de una comunidad en particular, sino también todas las otras expresiones de la cultura, la poesía representa un elemento más de esta estructura.

Con la finalidad de rastrear los momentos precedentes que desembocan en el contexto específico en donde Alejandra Pizarnik irrumpe con sus primeras obras, es necesario remontarnos al pasado inmediato que sienta las bases para que ese particular momento histórico amalgame las condiciones y características que, definitivamente, influyen, de una u otra manera, en la concepción estética de los primeros escarceos literarios de Pizarnik.

Una primera consideración para tener en cuenta es el contexto sociopolítico mediato en el que Pizarnik pasó sus primeros años. Al igual que los otros países sudamericanos, Argentina venía sufriendo una crisis social que se evidenciaba en los reclamos populares que acechaban con frecuencia los regímenes de la década del cuarenta. El general Juan Perón implantó un régimen que se estableció entre 1943 y 1955, con posteriores manifestaciones de la gran influencia que su acción política había determinado en el nuevo panorama político de la Argentina de mediados del siglo pasado.

La lírica, como género central de expresión estética, fue una de las principales características de la literatura argentina de la primera mitad del siglo pasado. Este enfoque en la lírica resaltaba aspectos relacionados a lo onírico, el inconsciente, lo irracional y en general rescataba para su impronta el carácter subjetivo del sujeto creador frente a las influencias predominantes de la razón y el cientificismo en el siglo XIX. Los poetas de inicio del siglo XX no desconocen a la ciencia, pero prefieren subrayar sus aportes desde

nuevos campos como el psicoanálisis. El espíritu que inspira este periodo es resaltado por Francisco Tomat-Guidot (1964) cuando señala que:

la filosofía —existencialista, sobre todo— y la ciencia prestigian el lenguaje poético como la más auténtica expresión de los ámbitos interiores y trascendentes del hombre. Este drástico viraje del pensamiento moderno favorece a la poesía dando nacimiento a las numerosas escuelas de vanguardia (p. 14).

Como en el resto de los países sudamericanos, la literatura —de la época posterior a la Primera Guerra Mundial— se vio influenciada por los movimientos de vanguardia europeos. Estos movimientos tenían como objetivos comunes el superar los cánones del Modernismo, gestar una ideología crítica, plasmar un lenguaje universal, y buscar un nuevo código estético, moral y político. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, entre otros poetas, se encuentran adscritos a esta tendencia vanguardista.

Para abordar el contexto poético, debemos de partir por explorar las bases estéticas de la llamada Promoción del 22 (tal como lo denomina Raúl Gonzales Tuñón), citado por Cristina Piña (1996). En relación con este grupo poético, Alejandra Hurtado (2009) indica que:

los autores de este grupo son quienes concibieron la poesía como un esfuerzo conjunto y afirmaron que ésta debía expresar los ideales de una revolución en la sociedad. Uno de los más importantes exponentes de esta Generación es Macedonio Fernández (p. 15).

Esta generación o promoción tiene, además, entre sus figuras más representativas a Ricardo Molinari, poeta porteño cuya primera obra, *El Imaginero*, fue publicada en 1927: Molinari contribuyó activamente con la revista “Martín Fierro”. Sin embargo, su progresiva exploración poética lo alejan de esta línea estética ultraísta y creacionista, hacia una apertura más declarada de las poéticas vanguardista de la época. Fueron los poetas de este

grupo quienes consideraron al paisaje urbano como opción válida para la construcción de un escenario literario.

De alguna forma este alejamiento de Molinari de los poetas del 22, anuncia la gestación de la denominada Generación del 40. Es precisamente esta generación la que mayor influencia ejerció sobre Pizarnik. La Generación del 40 estableció una relación directa con la poesía surrealista, movimiento que definió de gran manera la poesía argentina de la época y que estuvo especialmente cristalizada en la obra de Enrique Molina, Juan Ceselli y Aldo Pellegrini.

La llamada Generación del 40 tuvo su apogeo durante esta década y se extendió a los primeros años de la siguiente década. Se caracterizó por constituirse en un movimiento heterogéneo con un definido perfil de una nueva sensibilidad. Los escritores de este grupo postulaban una autonomía estética y se habían adherido a los lineamientos del existencialismo. Rainer Maria Rilke, a través de su manifiesto de lirismo melancólico, ejerció una influencia gravitacional en el quehacer literario de este grupo. Temas recurrentes como la soledad y la muerte en la obra de Rilke —y que también forman parte del eje temático y simbólico que engarzan la obra de Pizarnik— definieron el horizonte poético de esta generación.

Las tres figuras más representativas de esta generación fueron Enrique Molina, Alberto Girri y Olga Orozco (poeta con quien Alejandra Pizarnik desarrolló una cercana y prolongada relación que llegaba a los límites de la familiaridad).

Enrique Molina (1910-1997), poeta y pintor, fue uno de los más destacados surrealistas de la literatura porteña. Molina, al igual que Alejandra Pizarnik, cultivó la pintura como parte de su expresión y praxis estética, habiendo creado una obra que se plasma en la gestación de un espacio onírico, enigmático y de reconocida fuerza, que, como los críticos reconocen, se vinculó con su poesía. Su inquieto y díscolo espíritu lo condujo a llevar una vida intensa, en donde alternó su oficio de pintor y escritor con el de tripulante de barcos mercantes, experiencia con la que enriqueció el carácter universal de su poesía y de su pintura. Como parte del espíritu surrealista al que se adscribió, Molina fundó en esos años, con Aldo Pellegrini, la revista “A partir de cero” (con diez ediciones entre 1953 y 1958), revista que, ante la evidencia de los primeros síntomas del agotamiento de la labor poética de los escritores de la década anterior, es publicada por algunas voces de la escena literaria que reclaman una nueva concepción estético-intelectual de mayor vinculación con los tiempos que se vivían. Enrique Molina tuvo lazos con César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, relaciones que se vieron plasmadas en la revista.

Las obras de Enrique Molina revelan una creación particular, en donde lo irreal, extraño y fantasioso gestan una obra auténtica y colorida. La crítica argentina coincide en la importancia de su trayectoria y de su estilo surrealista, y al mismo tiempo racional, y de la influencia que ha ejercido en posteriores generaciones, ubicando la obra de Molina a la misma altura que la de Olga Orozco y Alberto Girri. Entre las obras de Molina —que pudieron haber sido leídas por Pizarnik— destacan *Las cosas y el delirio* (1941), *Pasiones terrestres* (1946), *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951), *Amantes antípodas* (1961), y *Las bellas furias* (1966).

Es importante señalar que en todos estos trabajos hay continuas evocaciones de sus temas predilectos que se articulan en torno al erotismo, el regreso a manifestaciones de religiosidad primitiva, y la conexión del hombre con el cosmos y la tierra. Podemos leer en “Una silla natural” —Molina (1961)—:

Silla remota oliendo a provincia con sus sentados / desconocidos que estallan en carcajadas ante / el carbón de sus sopas / como un mueble congénito propio de mi raza un ídolo tallado en la sombra doméstica / en la habitación infestada por enormes moscas azules / Pero sin explicación ni palabra ni bautismo / ofrecida por el hospicio / se hincha furiosamente como un artefacto delirante / en la carpintería del caos / donde no son más terribles las abluciones de las estrellas / y el llanto de los muertos / que este objeto implacable y ritual apostado en mi destino: / una silla la ciega esfinge de cocina contra cuyas membranas inmensas / atruenan los astros (p. 22).

Alberto Girri (1919-1991), poeta —poseedor de un estilo personal muy característico, que no encuadra fácilmente en ningún movimiento concreto— publicó una treintena de libros en los que, poco a poco, se fue retirando y marcando distancia de la lírica elegíaca y tradicionalista de los cánones de su época. Por la fecha de su nacimiento, se incluye a Girri en la Generación del 40; sin embargo, su estilo —único y personal, sobrio, moderado y de una concentración extrema— no encajaba con exactitud en esa generación ni en ningún otro movimiento contemporáneo argentino. Con la publicación de su primer libro, *Playa Sola* (1946), se distingue claramente dentro de su generación literaria.

Su obra poética recibió manifestaciones tanto de admiración como de rechazo, quizá debido al empleo de un lenguaje austero, parco y virtuosamente intelectual, motivo por el cual la crítica de la época muchas veces lo calificó de árido e incomprensible. De Girri nunca se dijo que su obra no careciera de un alto valor estético, sino que su hermetismo, la oscuridad de sus imágenes y la exigencia intelectual para su lectura lo hacían un poeta “diferente” (Makianish, 2010).

La poesía de Alberto Girri se articula dentro de un universo lingüístico estricto, minimalista, muy descarnado. Muchas veces sus poemas establecen abiertas correspondencias con la prosa sin perder su personalidad altamente poética. Su obra, en general, reflexiona sobre el desconcierto ante la existencia cotidiana, sobre las limitaciones de la palabra para expresar el sentimiento y el espíritu del hombre dentro de un contexto racional que muchas veces raya en el nihilismo. En Girri la búsqueda de la libertad frente a la palabra, como ante las formas imperantes de su momento histórico se evidencia en el poema “Cuando la idea del yo se aleja” —Girri (1964) —:

De lo que va adelante / y de lo que sigue atrás, / de lo que dura y de lo que cae, / me deshago, / abandonado quedo / del fuerte soplo, / del suave viento, / y quieto, las espaldas / vueltas las manos hacia arriba, / apoyo en el suelo, / corazón / abjurando de armas, faltas, / de oraciones donde borrar las faltas, / blando organismo, entidad / que ignora cómo decir: “Yo soy” / y en la enfermedad y la muerte, / vejez y nacimiento, / ya no encontrarán lugar, / como no lo encontraría el tigre / para meter su garra, / el rinoceronte el cuerno, / la espada su filo (p. 34).

La apuesta de Girri por una poesía impersonal, sin mayores referencias a otros contextos, logró convertirse en base fundamental para los poetas de las posteriores generaciones. La obra de Alberto Girri siempre ha tenido que enfrentarse a argumentos que la vinculan con un exceso de giros “intelectuales y fríos”. Las atrevidas imágenes e impronta surrealista, no exentas de humor e ironía vanguardista, de Girri eran motivo de que su personalidad estética fuera fácilmente estereotipada de poseer una alta dimensión técnica, pero, finalmente, poco permeable. Respecto a Roberto Girri, Esteban Moore (2005) señala que:

Se ha dicho de él, entre otras muchas cosas, que es un poeta cercano a las poéticas de la generación del 40, que sus textos no sugieren verbalmente, que fue influenciado por el verso blanco inglés, que es un poeta de tono extranjero, que sus intereses se volcaban exclusivamente hacia las literaturas sajonas, que su fraseo no posee musicalidad, que sus textos pueden ser leídos como aforismos, que es un hombre ajeno a la emoción poética y que su poesía es ininteligible (s.p.).

Es importante señalar que Pizarnik se relaciona con escritores de su generación, como Eduardo Romano, Susana Thénon y Horacio Salas, pero también con los de generaciones anteriores como los del grupo Sur, entre ellos Alberto Girri y José Bianco. Y es quizá esta afinidad y la lectura de la obra de Girri, las que marcan, desde los primeros bosquejos poéticos de Pizarnik, el carácter iconoclasta y heterodoxo que se revela en su obra. Otro importante lazo que establece Pizarnik con sus antecesores inmediatos se da en el vínculo con Olga Orozco.

Olga Orozco (1920-1999) se graduó de docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Formó parte, desde muy joven, del grupo literario surrealista “Tercera Vanguardia”, al cual pertenecían Ulises Mezzera y Oliverio Girondo. Trabajó como periodista utilizando varios seudónimos: en algún momento llegó a tener hasta ocho seudónimos, para poder escribir con diferentes estilos. También dirigió algunas publicaciones literarias. Colaboró activamente con la revista “Canto” dirigida por Miguel Ángel Gómez, publicación que congregó a la llamada Generación del 40, así como con las revistas “A partir de cero”, “Sur”, “Cabalgata” y “Anales de Buenos Aires”. La poesía de Orozco denota una marcada influencia de las lecturas de Rimbaud, Nerval, Baudelaire, Milosz y Rilke.

La producción bibliográfica de Olga Orozco es abundante y fue gestada ininterrumpidamente a lo largo de su vida. Publica su primer poemario a los 26 años, *Desde lejos* (1946), y no se detiene durante las siguientes décadas: *Las muertes* (1952), *Los juegos peligrosos* (1962), relatos autobiográficos en *La oscuridad es otro sol* (1967), teatro en *Y el humo de tu incendio está subiendo* (1971). La obra de Orozco es abundante y prolífica:

Museo salvaje (1974), *Veintinueve poemas* (1975), *Cantos a Berenice* (1977), *Mutaciones de la realidad* (1979), *La noche a la deriva* (1984), *En el revés del cielo* (1987), *Con esta boca en este mundo* (1994), relatos en *También la luz es un abismo* (1995), amén de una gran cantidad de antologías publicadas de su obra.

La conexión de Orozco y Pizarnik se puede establecer tanto temática como personalmente. En primer lugar, en la poesía de ambas se detecta la presencia de símbolos que invocan la oscuridad y la muerte. Lo onírico y lo fantástico se plasman en visiones espectrales en muchos de sus versos. En Olga Orozco, al igual que en Pizarnik, la muerte y la soledad son tópicos fundamentales que configuran las estructuras simbólicas de su poética. En segundo lugar, el vínculo de afinidad nace de una profunda amistad. Ambas —a pesar de la distancia generacional— comparten una perspectiva poética gestada en la lectura de una común genealogía literaria simbolista. Orozco y Pizarnik comparten la vocación por las propuestas románticas y del simbolismo expresadas en la obra de Rimbaud, Blake, Baudelaire y Nerval, así como también una impronta influenciada por las propuestas del surrealismo. Sobre este último punto Tamara Kamenszain (2012) señala —en el prólogo de *Poesía completa* de Olga Orozco— que:

Lo que Orozco comparte con el surrealismo es un asombro en relación con el descubrimiento del inconsciente. Ese que Breton, diferenciándose de Freud, definió como campo magnético de asociaciones cuyo registro se logra a través de medios automáticos. Estas diferencias con el psicoanálisis no impiden leer hoy [...] el automatismo surrealista en relación directa con lo que para Freud son la compulsión a la repetición y la pulsión a la muerte (p. 7).

Olga Orozco revela en sus versos su fascinación por la belleza del mal y por la poética del surrealismo, elementos que ella vincula con el mundo de la magia y la videncia. Esta predisposición para la adivinación, que es un rasgo innato en ella, la lleva al estudio de

ciencias como la astrología, el ocultismo y el tarot, hecho que posteriormente se manifiesta en su escritura. Toda su praxis poética se vincula con una especie de exorcismo para hacer frente a la evidente presencia de la muerte, estableciéndose un tenaz combate entre su vida y el paso del tiempo, tiempo agotado que preludia la oscuridad de lo desconocido. Cada uno de los títulos de sus poemarios son una especie de espejo donde la palabra de Orozco proyecta sus más profundos temores, y en los cuales se dibujan paisajes fantasmales que denotan una poesía irreal, lúgubre y neblinosa. Pizarnik se declara heredera de la soledad y el silencio de Orozco; temas que retornan en la palabra de Pizarnik a través de visiones lejanas de su infancia, teñidas siempre con un siniestro y oscuro halo.

Las conexiones de Orozco y Pizarnik se entrecruzan en algunos de los ejes temáticos y estructuras simbólicas que articulan el universo poético de ambas. Orozco establece una diáfana conversación con la supuesta realidad que existe después de la muerte, en donde las limitaciones de la palabra acuden a rituales encantatorios para gestar su propia percepción y expresión. Pizarnik, a su vez, busca exorcizar las visiones trágicas que la acechan a partir de un pulso poético marcado por la muerte y el silencio como elementos argumentativos de su expresión escrita. La obra de Pizarnik se gesta en la denodada búsqueda de la palabra que salve y aleje del silencio, de la orfandad de vivir. Podemos notar esta ansiedad cuando Pizarnik (2012) manifiesta: “En mis huesos la noche tatuada. / La noche y la nada” (p. 318). También en *Extracción de la piedra de la locura* (1968), libro en el cual retornan las visiones oscuras que bosquejan sus recuerdos de la infancia y su proyección sobre la muerte. Por su parte, Orozco (2012) es testigo a futuro de su propia muerte proyectada en la cotidianidad de su vivir:

Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero. / Amé la soledad, la heroica perduración de toda fe, / el ocio donde crecen animales extraños y plantas fabulosas, / la sombra de un gran tiempo que pasó entre misterios y entre alucinaciones, / y también el pequeño temblor de las bujías en el anochecer. / Mi historia está en mis manos y en las manos con que otros las tatuaron. / De mi estadía quedan las magias y los ritos, / unas fechas gastadas por el soplo de un despiadado amor, / la humareda distante de la casa donde nunca estuvimos, / y unos gestos dispersos entre los gestos de otros que no me conocieron (pp. 101-102).

El tópico de la muerte seduce y cautiva a ambas escritoras. Cristina Piña comenta que, junto con el temor y el acercamiento a la muerte en Orozco y Pizarnik, el miedo a la locura es otra presencia que las cautivó y que era tema recurrente en sus conversaciones (Piña, 1999a). Es a partir de esas confidencias, llamémosle temáticas, que ambas poetisas establecen un íntimo vínculo personal y literario. Piña (1999a) comenta que:

Esos temores compartidos (respecto de los que Olga actuaba como un oído atento y una zona privilegiada de resonancia para la Alejandra jovencita, y también como una fuente de tranquilidad) con los años se fueron agudizando hasta concretarse en los famosos llamados por la madrugada con que Alejandra irrumpía, reclamando ayuda, desamparada e imperiosa a la vez, en la intimidad y el sueño de sus amigos (p. 71).

Olga Orozco y Alejandra Pizarnik se conocieron en el bar “La Fantasma” (que la primera tenía junto al actor José María Gutiérrez, ubicado en las inmediaciones del Paseo Colón). Desde el comienzo, de esta larga y muy cercana amistad, las unió una predisposición profunda e íntima hacia la poesía, pero también una común sensibilidad a ciertos autores y artistas plásticos que ellas dos consideraban esenciales, además de largas conversaciones de carácter metafísico en donde ambas abordaban los temas que a las dos las angustiaban.

Ambas autoras estaban signadas por temores apremiantes e interrogantes que marcaban su existencia. Orozco exploraba dentro de una dimensión religiosa, mientras que los intereses de Pizarnik giraban alrededor de la ambigua relación de “rechazo y

fascinación ante la muerte, un pavor mezclado con curiosidad infantil frente a ese misterio último” (Piña, 1991, p. 84).

En cuanto a la prolífica amistad entre Olga Orozco y Alejandra Pizarnik, Tamara Kamenszain (2012) manifiesta que:

La niña extraviada en el lenguaje, la enterrada debajo de su nombre propio (‘Alejandra, Alejandra / debajo estoy yo / Alejandra’) había logrado desustancializar el otro reino en el que Orozco situaba los vestigios románticos de una época todavía demasiado encandilada por los enunciados. Poniendo en primer plano el campo de la enunciación, con el lenguaje como protagonista indiscutido, la discípula abrió posibilidades nuevas para emigrar de esa impronta lírica que ambas poetisas compartieron, pero de la que ambas, cada una a su manera, intentaron liberarse. Sin embargo, la literalidad fue para Pizarnik un juego demasiado peligroso. Es por eso que el carácter sacrificial de su concepción del arte —que comparte con poetisas como Baudelaire, Rimbaud, Nerval o Lautréamont— puede ser leído como una operación mistificadora que, como tal, anticipa la instauración de otro binarismo (p. 13-14).

Esta fascinación por el tema reiterativo de la muerte entre ambas escritoras se plasma dentro de la obra de Orozco (2012) de una manera directa, cuando le dedica el poema “Pavana para una infanta difunta” —parte de *Mutaciones de la realidad* (1979) y cuyo título es análogo a la pieza compuesta por Maurice Ravel— a Alejandra Pizarnik:

Pequeña centinela, / caes una vez más por la ranura de la noche / sin más armas que los ojos abiertos y el terror / contra los invasores insolubles en el papel en blanco. / Ellos eran legión. / Legión encarnizada era su nombre / y se multiplicaban a medida que tú te destejías hasta el último hilván, / arrinconándote contra las telarañas voraces de la nada. / El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo. / El que los abre traza las fronteras y permanece a la intemperie. / El que pisa la raya no encuentra su lugar. / Insomnios como túneles para probar la inconsistencia de toda realidad; / noches y noches perforadas por una sola bala que te incrusta en lo oscuro, / y el mismo ensayo de reconocerte al despertar en la memoria de la muerte: / esa perversa tentación, / ese ángel adorable con hocico de cerdo. / ¿Quién habló de conjuros para contrarrestar la herida del propio nacimiento? / ¿Quién habló de sobornos para los emisarios del propio porvenir? / Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín / donde se abre la flor azul del sueño de Novalis. / Pero otra vez te digo, / ahora que el silencio te envuelve por dos veces en sus alas como un manto: / en el fondo de todo jardín hay un jardín. / Ahí está tu jardín, / Talita cumi (pp. 255-257).

Este poema sintetiza de algún modo las diferencias y semejanzas entre ambas compañeras. La infancia y la muerte siempre están presentes en la poesía de ambas escritoras en el plantemiento de sus múltiples paradojas. A su vez, Alejandra Pizarnik (2012), le dedica el poema “Cantora nocturna”:

La que murió de su vestido azul está cantando. / Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. / Adentro de su canción hay un vestido azul, / hay un caballo blanco, hay un corazón verde / tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. / Expuesta a todas las perdiciones, / ella canta junto a una niña extraviada / que es ella: su amuleto de la buena suerte. / Y a pesar de la niebla verde en los labios / y del frío gris en los ojos, / su voz corroe la distancia que se abre / entre la sed y la mano que busca el vaso. / Ella canta (p. 213).

La figura de la infancia es, también, reiterativa en la poesía de Orozco y expresa el sentimiento de añoranza por los tiempos idos. Desde su primer poemario (*Desde lejos*), Orozco genera una serie de imágenes como “‘las fugitivas niñas de la sombra’, ‘la niña del espanto’, ‘la niña clara y cruel de la alegría’, ‘la niña de la soledad’, ‘la niña de la pena’, ‘la niña del olvido’” (Orozco, 2012). Esta constante reminiscencia denota cierta angustia por la espera del retorno del “yo lírico en el pretérito de haber ya sido niñas pero también en el futuro al que retornarán desde el tiempo para repetirse” (Kamenszain, 2012, p. 12). Esta sensibilidad compartida, se evidencia en Pizarnik, que, como lectora de Orozco, hace suyas esas imágenes de la infancia para recontextualizarlas en su universo junto con los símbolos de la muerte. La reiteración de estos temas es evidencia de la pulsión (o compulsión) tanatológica en ambas escritoras.

La estrecha relación Orozco-Pizarnik refleja también otros matices: lecturas compartidas, reescrituras obsesivas y perspectivas compartidas sobre el surrealismo. Olga Orozco es quizá, de entre las amistades literarias de Alejandra Pizarnik, quien más influyó en ella, tanto en su vida como en su obra.

Posterior a la Generación del 40 irrumpe el movimiento “Poesía Buenos Aires”, quienes, en 1950, bajo la dirección de Raúl Gustavo Aguirre, publicaron la revista “Poesía Buenos Aires”, revista clave de la vanguardia argentina, donde se publicaron textos de autores surrealistas como Rimbaud, Pessoa, Apollinaire, Éluard, Pavese, Picabia, Prevert, entre otros, quienes fueron traducidos por Aguirre. Entre los colaboradores que apoyaron este proyecto editorial figuran Nicolás Espiro, Wolf Roitman, Edgar Bayley, Omar Rubén Aracama, Mario Trejo, Jorge Enrique Móbili, Alberto Vanasco, Francisco Urondo, Ramiro de Casasbellas, Rubén Vela, entre otros.

Esta revista fue una publicación dedicada por entero a la poesía: textos críticos, teóricos y poéticos, sobre este único género, ocuparon la mayor cantidad del contenido de los treinta números publicados entre 1950 y 1960. El eje editorial se articuló en función exclusiva de la poesía. El nombre de la revista, “Poesía Buenos Aires”, es una clara evidencia de esto. Si bien esta circunstancia —la de ser una revista dedicada, casi en su totalidad, a la poesía y no una publicación de literatura general— podría significar una reducción de sus posibilidades editoriales, por el contrario esto coadyuvó a que esta revista marcara un hito en lo que precedió y sucedió en el ámbito de la poesía argentina de ese momento establecido por las corrientes vanguardistas de los años veinte, el movimiento neorromántico de los años cuarenta y las nuevas tendencias poéticas de los años sesenta. Mientras el vanguardismo de los años veinte en Buenos Aires declaró su oposición al modernismo precedente, los neorrománticos de los años cuarenta rechazaron cuanto había de materialista y lúdico en la poesía vanguardista anterior.

Los críticos coinciden en reconocer en “Poesía Buenos Aires” un cuidado riguroso en la selección del material publicado y una destacada coherencia en su planteamiento teórico, además de establecer algunas bases y lineamientos para el diálogo y la discusión teórica de la literatura argentina de ese periodo. Sobre esto último Giordano (1992) sostiene que:

En el terreno, casi siempre estéril, de las polémicas generacionales, Poesía Buenos Aires intentó superar los términos del problema, anteponiendo a cualquier reconocimiento o negación las convicciones en que se fundaba. Es indudable que esta actitud imponía un nivel distinto a la eventual discusión (p. 388).

El primer número de esta revista se caracterizó por el uso de un lenguaje grandilocuente y la presentación de una gran cantidad de definiciones engoladas, pero articuladas bajo el común objetivo de proponer el abandono de los dogmas colectivos imperantes y la necesidad de afirmar la individualidad poética a través de propuestas novedosas.

Esta revista funcionó a manera de un laboratorio de un grupo poético, a la vez que otorgó la posibilidad de difusión de los primeros poemas de jóvenes poetas como Leónidas Lamborghini y Alejandra Pizarnik. La influencia de esta publicación sobre la obra de Pizarnik se puede reconocer en algunos postulados que formarán la base argumental de su obra poética, como por ejemplo la imagen de la poeta que desintegra (e integra) su existencia dentro de la poesía.

2.3 El carácter de la poética de Alejandra Pizarnik

Para el desarrollo de este subcapítulo hemos elegido algunos temas que nos permitan darle cierta estructura a nuestro estudio en consideración a la amplitud de la obra de Pizarnik.

Estos temas (carencias emocionales, la aprensión ante la página en blanco, el refugio en el lenguaje y la poesía, la búsqueda de identidad, praxis vital y diario personal, los rasgos patológicos psiquiátricos, el silencio, la muerte) están definidos por la necesidad de tomar, de entre muchas otras, solo algunas muestras muy puntuales que definen el carácter de la poesía de Alejandra Pizarnik, la misma que es recogida en siete poemarios (en primera edición) y otros no aparecidos en libro, agrupados en *Poesía Completa* (en su sexta edición publicada en España por la Editorial Lumen en el año 2012). La selección que se ha efectuado no deja de ser una forma de leer, siempre arbitraria y subjetiva. Sin embargo, debemos de considerar que los temas y poemas que citamos son representativos de la evolución del lenguaje poético de la autora en casi dos décadas de ediciones que van desde 1955 a 1971.

En general, podemos establecer un sinnúmero de vinculaciones entre la prosa, la poesía, diarios y correspondencia en Pizarnik. Vinculaciones que permiten expresar que su obra es una especie de texto continuo con ciertas variaciones. Respecto a este particular detalle, Andrea Ostrov (2013) estima que:

tanto la intensidad del registro confesional como la presencia de un lenguaje fácilmente asimilable al de su poesía demuestran claramente que la escritura de Pizarnik atraviesa las fronteras de los géneros (diarios, cartas, poesía, prosa poética) y de sus respectivos lectores y se re-escribe, se re-toca una y otra vez, en diferentes registros, en sucesivas exploraciones en continuos reconocimientos, en permanentes búsquedas. Se trata, en definitiva, de una sola voz poética en diferentes versiones —desde la más íntima hasta la más extendida— cuya circulación (o circularidad) borronea la separación entre lo público y lo privado (p. 45).

Se puede definir la poética de Alejandra Pizarnik como la pugna por vencer la dolorosa conciencia de múltiples carencias que van desde la falta de amor a una individualidad bastante difusa. Esta pugna motiva la visualización de distintas y

contradictorias formas de silencio: un silencio corporal, un silencio místico, un silencio autorreflexivo. Pizarnik (2012) reflexiona: “No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos” (p. 248); “silencio / yo me uno al silencio / yo me he unido al silencio / y me dejo hacer / me dejo beber / me dejo decir” (Pizarnik, 2012, p. 143). Esta reiteración sobre el silencio no solo se evidencia en su poesía, sino también en sus diarios, en los cuales se entrevé con claridad el trasfondo personal, tanto literarios como de orden existencial, de una poeta enclaustrada dentro de los límites de su escritura, en la cual se revelan las tensiones de su constante introspección y un marcado autocuestionamiento ante la vida.

El texto poético —y en el caso de Alejandra Pizarnik, también sus diarios—, muchas veces, ofrece la oportunidad de proyectar las ideas suicidas subyacentes en ciertas personalidades. El silencio, en este contexto, actúa como una especie de tiempo poético que se inserta en el lenguaje expresivo para generar palabras clave con las que se pueden rastrear las estructuras de estas ideas plasmadas en los textos. La poesía de Pizarnik revela constantemente las relaciones siempre en tensión entre su cuerpo y su pensamiento, entre la tangibilidad de la carne y lo intangible del espíritu, y de la dialéctica de la palabra y el silencio, lo oscuro y lo luminoso. Son estas tensiones de sustancias polarizadas en donde se expresa la vida de Pizarnik, entre brumas, entre claro oscuros, entre ambientes silenciados. Leemos: “¿Qué podemos amar que no sea una sombra? (Pizarnik, 2012, p. 435); “Había que escribir sin para qué, sin para quién. / El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara. / Si silencio es tentación y promesa” (Pizarnik, 2012, p. 277); “Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida” (Pizarnik, 2012, p. 137); “el silencio es luz

/ el canto sabio de la desdicha / emana tiempo primitivo / buscaba la piedra no el pan / un himno inocente no las maldiciones / el conocimiento de mis nombres / para olvidarlos y olvidarme” (Pizarnik, 2012, p. 301).

No solo su poesía, sino también su correspondencia y sus diarios son fuente de múltiples referencias a la marcada actitud de Alejandra Pizarnik frente al silencio que, como una atmósfera, envuelve cada uno de sus actos de vida, de literatura, de relaciones, dotando un valor metafísico a la ausencia de sonido, a la ausencia de palabras, característica evidente en su obra y en su filosofía personal.

Los diarios de Alejandra Pizarnik también dejan evidencia del trasfondo personal, tanto en términos literarios como existenciales. A través de sus páginas podemos rastrear las constantes figuraciones que expresan su carencia, el vacío, el silencio y las dualidades suicidio-muerte, enfermedad-locura, amor-soledad, sexo-deseo. Leemos en una anotación del 2 de febrero de 1958 —Pizarnik (2013)—:

Soledad y silencio. He pensado en la felicidad de dedicarme enteramente a la literatura, sin otros cuidados sino escribir y estudiar. Es necesario recuperar el tiempo perdido. Sé que esta felicidad está a mi alcance y que no depende de mi voluntad, pues entonces ya no sería felicidad sino solamente trabajo. Sólo necesito creer con todo mi ser, creer obsesiva y lúcidamente. Y también olvidarme de todos. (p. 218).

La presencia del silencio en el ámbito de Alejandra Pizarnik se evidencia en el reconocimiento que ella misma hace de sus habilidades poco desarrolladas de comunicación, de su escasa capacidad de establecer, *motu proprio*, puentes de diálogo con su entorno inmediato. En nota del 21 de abril de 1958, Pizarnik (2013) escribe:

Descubro mi violento amor propio. Mi susceptibilidad ante la menor desatención de la gente para conmigo es tan enorme que me transformo en una muerta. De allí que alguien habló de mi serenidad y de la falta de obsesión en mi comunicación con los otros. La verdad no es así: toda prueba de amistad o de adhesión a mí es tan desfalleciente en

relación a lo que pretendo que no puedo hacer otra cosa que entrar en un silencio vestido de dignidad, pero palpitante de desilusión y de congoja infantil (p. 238).

El tema de Dios, en Pizarnik, se establece, también, desde un vínculo con el silencio. En una anotación del 31 de enero de 1958, leemos: “¿Es posible que Dios continúe siendo el ‘buen señor’ de la infancia, ese que ve en todas partes, para quien no existen puertas ni silencios?” (Pizarnik, 2013, p. 217).

De forma análoga, existe un obvio enlace entre sus imágenes infantiles y la necesidad de establecer una relación de silencio frente a un entorno familiar que muchas veces se presentaba ante Alejandra Pizarnik como extraño y ajeno. Este ambiente familiar que se presenta agresivo para la extrema sensibilidad y fragilidad de Pizarnik definió muchos de los rasgos que más tarde configurarían su personalidad. Leemos en Pizarnik (2013), en una nota del 9 de noviembre de 1962:

Cuando yo era niñita decía siempre sí. Sí al juego, al canto, a las exigencias familiares. Cuando tenía tres años era bellísima y sonreía. Aún mi madre no había ganado, aún la [*tachado*] no me torturaban. Me ponían sobre una silla. Y me hacían cantar. Yo cantaba. Me ordenaban silencio. Me callaba. Me mandaban a un rincón con los juguetes rotos y polvorientos y allí me quedaba. Hoy pienso en esa niñita y me asombra comprobar cómo trabajaron para arruinarme (pp. 520-521).

El amor romántico, tan esquivo en la vida de Pizarnik, es asumido por ella, también, como una manifestación consecuente del influjo del silencio. La imposibilidad de concretar y sostener relaciones sentimentales fructíferas, así como su frustración de tener que callar o la imposibilidad de poder expresar a través de la palabra lo que sucede en su interior la llevan a escribir —Pizarnik (1985)—:

no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré? / en esta noche en este mundo / extraordinario silencio el de esta / noche / lo que pasa con el alma es que no se ve / lo que pasa con la mente es que no se ve / lo que pasa con

el espíritu es que no se ve / ¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades? / ninguna palabra es visible (pp. 67-68).

Regresamos nuevamente a los diarios (en una anotación de febrero de 1958) para relacionar el poema anterior (en donde se vinculan el silencio, el amor y los límites del lenguaje) con el dolor persistente, producto de esta realidad: “Morderse los dientes, comerse la voz, pero callar, callar como las piedras cuando meditan en la muerte, callar como los árboles cuando se enferman de pájaros. Llorar, callar. He aquí [*tachado*] el único posible” (Pizarnik, 2013, p. 229). Alejandra Pizarnik, vincula el amor y el silencio, cuando escribe: “Todo hace el amor con el silencio. / Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio. / De pronto el templo es un ciro y la luz un tambor” (Pizarnik 1975, p. 21). Y en esa misma línea: “El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego” (Pizarnik, 1975, p. 24).

El silencio aparece en muchos de los pasajes de poemas y notas en los diarios de Pizarnik, y muchas veces adquiere un sentido de propiedad, de escondite o refugio: “¿Quién no posee un silencio, un tiempo, una música? ¿Quién no baila su propio ritmo?” (Pizarnik, 2013, p. 231). El silencio cobra, también, una presencia que se articula en su discurso, adoptando las formas de la novedad: “Ha sucedido algo extraño y nuevo. Fue un silencio. Luego la sensación insostenible de que guardo un desierto de cenizas” (Pizarnik, 2013, p. 234). Pizarnik, hace referencia al silencio, ahora en francés (lengua que ella dominaba): “Rien qu'une femme dans le silence de la solitude”¹⁸ (Pizarnik, 2013, p. 238).

¹⁸ “Nada más que una mujer en el silencio de la soledad” (traducción del autor).

El desasosiego en la vida cotidiana de Alejandra Pizarnik siempre se manifiesta a través del pesar que le provoca su disociación con el mundo. El común denominador que regula la existencia de su prójimo inmediato provoca en la percepción de Pizarnik diferentes grados de extrañeza.

El mutismo y actitud distante en Pizarnik establece una relación paradójica con sus necesidades de acercamiento y la carencia manifiesta de afectos. Una vez más, el silencio aparece como una cualidad de los sentimientos y sensaciones de soledad, de distancia, de añoranza, de pérdida y de extravío. El enaltecimiento que realiza Pizarnik del silencio anticipa su actitud de búsqueda y de refugio y se convierte a la vez en el centro alrededor del cual giran una serie de complejos, necesidades, carencias de afectos y preocupaciones que luego se convertirán en material temático para sus textos. Pizarnik emplea las anotaciones en su diario personal como una especie de “papeles de trabajo” que más tarde utiliza como base para el desarrollo de sus poemas. Mariana Di Cío (2014) sostiene que en estas notas de trabajo se refleja:

la naturaleza opaca y por momentos huidiza de su voz: abundantes autoinstrucciones para pautar y ordenar el trabajo y un sinnúmero de inventarios léxicos, de variantes y de palabras que se amontonan, que se superponen, que se anulan entre sí hasta volverse, paulatinamente, figuras del silencio (p. 227).

Di Cío cita un extracto del poema “Anillos de ceniza” para sustentar lo anterior “una tribu de palabras mutiladas / busca asilo en mi garganta, / para que no canten ellos, / los funestos, los dueños del silencio” (Pizarnik, 2012, p. 81). Cabe acotar, tal como lo señala Eduardo Chirinos (1998), que el “silencio no fue siempre, para nuestra autora, una posibilidad de plenitud, sino una posibilidad de tentación y promesa de algo que la poesía le podía ofrecer a través de la reconciliación entre el lenguaje y el deseo” (pp. 24-25). Este

autor cita el poema “Cold in hand blues” para sostener que este poema no ofrece espacios tipográficos entre los parlamentos de los diálogos ni cuenta con signos ortográficos que marquen las pausas, sin embargo, está rodeado de una espesa y asfixiante capa de silencio (Chirinos, 1998). El empleo de esta forma dialogada permite la distinción, según Chirinos, de las voces a partir del espacio de silencio entre verso y verso, además de la inexistencia de signos ortográficos y los cambios bruscos de modulación que provienen de un solo hablante, desdoblada en una experiencia límite de alteridad: “y qué es lo que vas a decir / voy a decir solamente algo / y qué es lo que vas a hacer / voy a ocultarme en el lenguaje / y por qué / tengo miedo” (Pizarnik, 2012, p. 263). En Pizarnik el silencio es una condición que deja en evidencia la fatiga ante la imposibilidad de expresar, en palabras, su yo interior: “Ojalá pudiera hacer el silencio en mí y dejarme invadir por lo que quiera invadirme” (Pizarnik, 2013, p. 449).

Además del silencio, la aprensión ante la página en blanco suscita en Pizarnik un proceso de fragmentación que hará que ella busque salir de su inercia y explore en un lenguaje que la represente, que la sitúe ante los ojos de su entorno. La poética de Pizarnik es una travesía en busca de una estructura profunda del lenguaje que la haga, de alguna manera, visible. Para esto Alejandra Pizarnik construye una ciudadela de papeles en la que ella no solo habita, sino que gobierna bajo las leyes que le dicta su impronta poética. Al respecto Núria Calafell (2010) precisa que:

Su escritura, articulada en la búsqueda misteriosa de lo oculto y lo esencial, pone de manifiesto la progresiva tensión que enfrenta el sujeto con la página en blanco —patria, refugio o morada— y con un lenguaje que, en vez de transfigurarla en palabras, la lanza a un vacío del que es imposible retornar (p. 240).

Ese vacío, ese silencio existencial, esa búsqueda obsesiva por un lenguaje que la unifique, que la personalice, es comentado por Pizarnik a Ivonne Bordelois (2014) en carta del 22 de febrero de 1962:

Las palabras son mi ausencia particular. Como la famosa “muerte propia” en mí hay una ausencia autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo, sí, pero no lo soy. Es como poseer una enfermedad o ser poseída por ella sin que se produzca ningún encuentro porque la enferma lucha por su lado – sola – con la enfermedad que hace lo mismo... Ese silencio de palabras es el horror, es el vértigo en el estado más puro (p. 88).

En relación con esto, Núria Calafell (2010) opina que esta “posesión del lenguaje” por parte de Pizarnik es una “posesión que no colma, sino que, al contrario, desposee; y un lenguaje que atraviesa al sujeto, y lo arrastra a una muerte simbólica donde la huella de lo propio pierde categoría referencial y se transforma en mero automatismo” (p. 240).

Contrario a lo que comúnmente se sostiene respecto a que la poesía de Pizarnik solo obedecía a técnicas de escritura automática (en la línea de los surrealistas), Mariana Di Cío (2014) indica que debemos de:

reconsiderar la idea bastante aceptada (y a veces, incluso, hasta fomentada por la misma autora) de una escritura que sería “automática” o espontánea, fruto de la “inspiración” más que de la transpiración que suponen las largas y penosas etapas de corrección (p. 228).

Un largo proceso de escritura, y sobre todo de reescritura, se evidencian en una lectura cruzada de su producción poética y las anotaciones en sus diarios, así como de la correspondencia que mantenía con sus tutores y pares literatos. En Pizarnik, enfrentarse a la página en blanco y empezar a escribir o a reescribir era un proceso que no solo significaba vencer sus propios temores, sino que, también, obedecía a un trabajo metódico de selección, tachadura y borrado.

Estas técnicas de reescritura evidenciadas en el análisis de varios de los manuscritos depositados en la Biblioteca de la Universidad de Princeton (archivo con el nombre de: “Alejandra Pizarnik Papers”) permiten “entrever o intuir la intensidad de los procesos de construcción del andamiaje verbal y el modo en que la autora modula el grado de legibilidad y de opacidad de sus textos” (Di Cío, 2014, p. 230).

La vida cotidiana y literaria de Pizarnik es un tortuoso itinerario en pos de una voz que le permita expresarse, que le posibilite vivir en este mundo, que la inserte en la realidad de su medio. Y esa voz solo puede expresarse en palabras, en frases, en textos; los textos con los que Pizarnik construye su refugio. Refugio de palabras en el que Pizarnik reconoce las limitaciones del lenguaje. En muchos de sus poemas, Alejandra Pizarnik revela la insuficiencia y la incapacidad de la palabra para expresar sus estados emocionales, sus sentimientos, su percepción del mundo y sobre todo la incapacidad para expresar y entender el comportamiento humano. Pizarnik (1975) —en entrevista concedida a Martha Moia publicada en 1975 en el *Deseo de la palabra*—reconoce que lo esencial le resulta indecible:

Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado mis poemas (p. 249).

La poesía de Alejandra Pizarnik está en constante búsqueda de una forma de identidad que la personalice. En Pizarnik hay interrogantes fundamentales que atraviesan su obra: ¿Qué / quién soy? ¿Dónde estoy? Y la búsqueda de la respuesta hurga en el presente: “El centro / de un poema / es otro poema / el centro del centro / es la ausencia / en el centro de la ausencia / mi sombra es el centro / del centro del poema” (Pizarnik, 2012, p. 381).

Su poesía transforma el yo en materia poética. Es un diálogo consigo misma, una voz cuya melodía busca la respuesta al conflicto existencial que marcan sus días. En Pizarnik “El yo es a la vez sujeto de la enunciación, tema de la enunciación y destinatario de la misma” (Magliano, 2005, p. 19). Este diálogo se establece con “uno mismo, pero el yo no es otro, sino que sigue siendo yo aun fuera de su propio yo” (Magliano, 2005, p. 19).

La poesía de Alejandra Pizarnik está en constante y rigurosa observación de sí misma (del yo poético, del yo subjetivo). Pizarnik genera un aura que se expande desde su ser hacia sus textos, siempre en el caminar incansable hacia sí misma. El eje vida-obra no es una manifestación egocéntrica en Pizarnik; en ella el centro es su “yo poetizado que tampoco ‘es el otro yo’; es la fusión de un yo que busca decir un yo ya dicho” (Magliano, 2005, p. 24). Este círculo se retroalimenta en su propia dinámica: línea que da forma al círculo, círculo que redefine a la línea, gestando el poema, siempre vivo, siempre novedoso, siempre distinto, inaugurando nuevas voces para decir lo más profundo, y por profundo, lo más íntimo y oscuro del sentimiento humano. Respecto a esta relación centrípeta que Pizarnik establece con ella misma, Daniel Mesa resalta que Pizarnik a lo largo de su obra va gestando una serie de máscaras (anciana, niña, huérfana, mendiga, difunta, entre otras) a través de las cuales se expresa. “El universo en que se mueven esos sujetos múltiples y elusivos es, en esta poesía, un espacio simbólico, marcado por una dialéctica también fundamental: la que se da entre el ‘salir del sí’ y el ‘entrar en lo oscuro’” (Mesa, 2008, p. 590).

La lectura de sus poemas evidencia las claras conexiones entre la vida y su poesía hasta límites que denotan rasgos de locura, que se pueden observar en el deseo de habitar

un territorio poético que le otorgue una especie de refugio. En el caso de Pizarnik es casi imposible separar la vida de la obra, y visceversa. Alejandra Pizarnik desea y necesita hacer poesía con los trozos de su vida transformando su existencia en materia textual —Pizarnik (2012)—:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir (pp. 269-270).

En este punto debemos resaltar la importancia de subrayar algunos nexos que se establecen entre la producción textual de sus diarios y su producción poética. En algunos casos es difícil distinguir el carácter de cada una de estas sus muy particulares expresiones. Alejandra Pizarnik escribe sus diarios con una prosa poética cargada de imágenes y sugerencias estéticas de gran calidad. Escribe sus poemas, refiriéndose a ella misma como la heroína, como la víctima y verdugo de su propia historia. Esta constante analogía entre vida y su poesía, nos lleva a observar a Pizarnik como un individuo que fusiona en su vida, su obra y en su obra, su vida: Alejandra Pizarnik nunca deja de ser poeta. Y este vínculo diario-poesía se extiende de forma análoga con toda su correspondencia y prosa, estableciendo una relación de integración entre la poesía y el yo.

Ese estrecho vínculo entre su poesía y el yo se sintetizan, no solo en el imaginario simbólico con el que Alejandra Pizarnik convive, sino en el que ella misma va construyendo en ese mundo paralelo que es su universo textual y que se inicia en sus manuscritos y en esa rigurosa actitud de ultracorrección. Sobre esto Mariana Di Cío (2014) —en el estudio que sobre los mecanismos de corrección de textos en Pizarnik (“Alejandra Pizarnik, un ejemplo de corrección sádica”)— sostiene que “si la materialidad de los

manuscritos repite el imaginario simbólico que de ella se desprende (estamos ante una estética de lo heterogéneo, de lo discontinuo, de lo fragmentario), también el discurso metapoético de la autora va en el mismo sentido” (p. 229). Alejandra Pizarnik está en una constante búsqueda de una voz que exprese no solo su visión del mundo, sino que la ayude a poder adaptarse a un contexto social que muchas veces —desde su perspectiva— le es ajeno y hasta hostil. Sobre esto podemos leer en Pizarnik (2012):

Busco una forma definitiva, un estilo simple y correcto de decir las cosas. Esto me enerva. Es como mi imposibilidad de encontrar una lapicera exactamente apta al movimiento de mi mano. A veces creo encontrarla pero me sirve por muy poco tiempo. El mismo problema con los cuadernos, con las hojas. Mi deseo es inhumano: busco una continuidad absoluta. Lo único continuo en mí es mi deseo de esta imposible continuidad. Ahora recuerdo que ni siquiera mi estilo oral es siempre el mismo: cambio de voz, cambio de léxico, cambio de acento (recuerdo mi periodo mexicano en París, lo que me gustaba acentuar diferentemente las palabras). Estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas (p. 663).

Otro aspecto que marca poderosamente el carácter de su obra son los estados neuróticos que caracterizan su personalidad. La locura, al igual que la muerte es una suerte de esperanza ante una vida azarosa plagada de inseguridades. En Pizarnik, esta esperanza la sostiene y la ayuda a resistir su carácter de extranjera en una tierra que no es la de sus padres, superar su dificultad para amar y relacionarse con sus congéneres de manera armónica y a reducir su incapacidad para concretar un trabajo adulto socialmente correcto.

Paulina Daza (2007) sugiere que en la obra poética de Pizarnik se presentan líneas que no solo conectan su vida y su obra, sino que también existe una “forma de delirio poético que actualiza un rasgo de locura en su poesía” (p. 79). Este delirio la empuja a la creación de mundos paralelos, a dibujar coros fantasmales, a abrir puertas de ambientes a los que solo ella puede acceder. Pizarnik (2012) escribe en “Piedra fundamental” (*El infierno musical*): “Presencias inquietantes, / gestos de figuras que se aparecen vivientes

por obra de un lenguaje / activo que las alude, / signos que insinúan terrores insolubles” (p. 264), poema que deja entrever las turbaciones existentes en el entorno de su mundo más personal. El núcleo de ese particular hábitat es un espacio en donde Pizarnik “puede ocultarse y sentirse protegida por las palabras con las cuales ha elaborado su propio mundo-refugio, pues es su propia creación” (Daza, 2007, p. 83).

Los cuadros emocionales se manifiestan en Pizarnik en su aprensión y obsesiva relación con el lenguaje. Martha Moia¹⁹, en entrevista a Pizarnik, indaga sobre su lenguaje: “Hay un miedo tuyo que pone en peligro esa morada: el no saber nombrar lo que no existe. Es entonces cuando te ocultás del lenguaje”. Pizarnik responde: “Me oculto del lenguaje dentro del lenguaje. Cuando algo —incluso la nada— tiene un nombre, parece menos hostil. Sin embargo, existe en mí una sospecha de que lo esencial es indecible” (Pizarnik, 1972, p. 248). El lenguaje es el refugio, construido de palabras, de textos, de literatura, en el que Pizarnik es la única habitante.

Rebeca Bordeu (2003), en su trabajo “Psicoanálisis y literatura: Alejandra Pizarnik y el silencio”, señala que “Lo que comparten la literatura y el inconsciente, como lenguaje, es que ambos se situan a nivel de la modificación de la relación entre el significante y el significado” (p. 1). En la obra de Pizarnik, tanto en la literatura como en ciertas evidentes expresiones de su inconsciente, se altera esta relación. Texto e inconsciente desean manifestar lo que no se manifiesta, “decir lo que no se dice”. Las estructuras subyacentes, tanto en la obra poética como en las manifestaciones del inconsciente guardan similitudes paralelas de desplazamiento, condensación, y representaciones de orden indirecto, y estas

¹⁹ En la entrevista de Martha Isabel Moia a Alejandra Pizarnik (“Algunas claves de Alejandra Pizarnik”), publicada en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1975.

se manifiestan en intencionalidades literarias, por un lado, y en sueños, errores de lectura, errores de acción, olvidos, *lapsus linguae*, y otros actos fallidos, por otro lado.

La estrecha relación entre la vida y la obra en Alejandra Pizarnik es evidente: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues esta no existe: Es literatura” (Pizarnik, 2013, p. 405). Al respecto, Concepción Pérez (2003) señala que: “Con harta frecuencia se ha puesto en evidencia la incapacidad de la escritora para adaptarse a la sociedad en la que le toca vivir, a unos ritmos e imperativos que le resultan del todo ajenos” (p. 392).

La escritura de Pizarnik denota una búsqueda, inútil desde su perspectiva, de un estado que armonice lo externo y lo interno. La literatura se convierte en Pizarnik en una especie de refugio de ese caótico devenir, de la fractura que representa su apatridad, y en una forma de unir la realidad con la ilusión. La magia, la religión y la creación poética comparten la necesidad de trascender el tiempo, de dominar el espacio a través de un desplazamiento hacia el estado paradisiaco. Pizarnik expresa esta urgencia existencial. Y es precisamente esta necesidad lo que agudiza sus estados neuróticos.

En el corpus epistolar entre Alejandra Pizarnik y León Ostrov (edición a cargo de Andrea Ostrov, 2012) se pueden rastrear muchas de las obsesiones, desasosiegos, congojas y temores que aquejaron a nuestra escritora durante su corta existencia. Debemos tener en consideración que León Ostrov fue su psicoterapeuta durante algún tiempo, lo cual, evidentemente, convierte a esta relación en un vínculo particular, que se manifiesta en un

“desnudamiento absoluto” (Ostrov, 2013, p. 42). Sobre esta cercana relación Ostrov (2012)

cita la siguiente carta de Pizarnik de junio de 1960:

Estoy tocando fondo en mi demencia. Las alucinaciones se multiplican, ahora con miedo: qué haré cuando me sumerja en mis mundos fantásticos y no pueda ascender. Porque alguna vez va a tener que suceder. Me iré y no sabré volver. Es más, no sabré ni siquiera, que hay un “saber volver”. [...] temor de mi desconexión, de mi indiferencia, de mi soñar pasivo (p. 37).

Los estados neuróticos, de alguna manera, no solo evidencian un estado diferente de concebir el mundo, también revelan una búsqueda para equilibrar lo externo e interno, aunque esta se presente de manera inconsciente. La propia enajenación es un intento desesperado para construir, reparar y relacionar esos límites de la existencia interna y externa. Al respecto, Pizarnik (2013), en una nota de su diario del 28 de julio de 1955, escribe:

Cada vez me atormenta más la capacidad de hilar un pensamiento. Mi actividad mental consta de un suceder de imágenes vertiginosas, recuerdos desordenados, palabras que se van en cuanto trato de apresarlas (como un ladrón del que solo se ve el saco, al doblar la esquina). ¡Es desesperante! Trato de llegar a cierta coherencia, pues no es posible seguir tan despegada de mí misma (p. 105).

Esas “imágenes vertiginosas, recuerdos desordenados, palabras que se van en cuanto trata de apresarlas” son parte importante de la estructura suya en muchos de sus poemas. Las notas de la correspondencia a León Ostrov, revelan, nuevamente, la estrecha relación textual y temática que establece Pizarnik entre su poesía, sus diarios y su correspondencia. Encontramos en todos estos géneros remisiones y puentes entre sus cartas, las notas de sus diarios y su escritura poética. Resulta fácil detectar la repetición de ciertas frases, motivos, temas y ciertos giros en estas orillas. En carta del 3 de octubre de 1961, Pizarnik escribe: “Cómo hacer después, para despeñarse en la hoja en blanco y pelear con

las palabras. Me pregunto quién me da fuerzas, quién me hunde, en el silencio fantasma de las palabras” (Ostrov, 2012, p. 80); idea ya expresada en varios de sus poemas.

Estas constantes consonancias, tanto en la recurrencia temática y la reiteración de algunos símbolos fácilmente identificables en la poesía de Pizarnik (infancia, muerte, sangre, exilio, silencio, peregrinaje, viento...), como en el exquisito trabajo rítmico y el novedoso esfuerzo sintáctico se decantan también en su prosa. Pizarnik es conciente de la relación textual entre los géneros en los que se expresa: “Si hay algo en lo que creo es en este diario: hablo de la calidad literaria, de su lenguaje. Es infinitamente mejor que todos mis poemas” (Ostrov, 2012, p. 80). “Pero yo sigo escribiendo mi diario que ya deja de serlo pues es casi un largo y absurdo poema en prosa” (Ostrov, 2012, p. 85).

La particular personalidad de Alejandra Pizarnik se revela en toda su obra, página a página. No existe nota, carta o poema que no exhale, a través de la palabra escrita, todo su ser. Esa personalidad se declara también en la predilección de algunos poetas. Pizarnik vive en una constante y activa vinculación con sus lecturas. No solo lee, sino que extrapola los valores estéticos y filosóficos de sus autores predilectos en su obra y contrasta estas lecturas con sus vivencias personales. En numerosas anotaciones de los diarios estos vínculos se manifiestan claramente —Pizarnik (2013)—:

Ciertos seres son mis camaradas de llanto: Hamlet, Blanche Dubois, Vallejo, Palinuro, Baudelaire. Si no sabría [*sic*] de sus existencias, moriría tecleando en la Underwood de algún cajón comercial. Con ellos, el humo de mi cigarrillo consume las mejores horas (p. 47).

Esta vívida influencia obliga a Pizarnik a leer de manera aleatoria, mezclando géneros y autores, buscando —casi desesperadamente— encontrar voces que hagan coro con

la de ella. Leemos en una nota de su diario de fecha 26 de julio de 1955 —Pizarnik (2013)—:

Disponer los días como frente a un tablero de ajedrez. Mañana. (Veo un espacio blanco. Una pantalla clara.) ¡Al diablo! Empecé a mezclar. Proust con Jaspers y poemas de Apollinaire, G. Lorca, Rimbaud, Vallejo (los que encuentro en la gramática: Borges [¡terribles!], Ascasubi, G. Mistral, etc.) (p. 98).

Dentro de estas evidentes influencias literarias, la figura de César Vallejo —solo por citar a uno de sus poetas favoritos de entre los muchos que reiteradas veces se citan tanto en su poesía, su correspondencia y sus diarios— destaca a plenitud. Pizarnik revela, en varios pasajes de sus diarios, la íntima relación no solo con la poesía de César Vallejo —en veintisiete oportunidades lo cita, contrastando las vivencias de orden existencial, las de orden literario y estilístico con las del poeta peruano—, sino también con los rasgos de su personalidad. En Pizarnik (2013) leemos:

10: Escribo «automáticamente» dos poemas. Uno me gusta. Noto el aire de Vallejo. Me siento ladrona. Ahora comprendo por qué los psicoanalistas están (en el Jockey) siempre con los surrealistas. (Y yo, ¿qué hago allí?) (pp. 101-102)

¡Qué solemne estaba! Sintió deseos de incendiar la ciudad, sólo por el placer de recitar a Vallejo en un fuego inmenso y decir entre las casas ardientes y los hombres asfixiados que éste es el fin de los que se creen eternos, de los que constituyen sus intereses esenciales a partir de las uñas pintadas y las plumas del sombrero (p. 21).

Es importante resaltar que muchas de estas notas datan del año 1955, durante el proceso de edición de su primer libro (*La tierra más ajena*). La lectura de Vallejo —evidenciada desde los diecinueve años— refuerza la seguridad y la fe de Pizarnik en su poesía. Leemos en una nota de su diario de fecha 28 de julio de 1955 —Pizarnik (2013)—:

¡Adoro mi poesía! ¡Es la única que me gusta! Imitando la de Vallejo, en la que se nota mis influencias de la primera época (año 1930). ¿Qué hacía yo en 1930? ¡Estaba en la nada! ¿Y en 1930? ¡En la nada! ¿Y en 1955? ¡En la nada! ¡¡En la nada!! (p. 108).

Pero también, este acercamiento a Vallejo, la enfrenta con ella misma y la cuestiona frente a su obra. En cada paso, en cada nota, en cada poema Alejandra Pizarnik (2013) refleja sus lecturas y se proyecta en ellas:

¡Abajo las máscaras! Éste es tu lugar, Alejandra, y jamás saldrás de aquí. Éste es tu lugar, junto a Rimbaud y Nerval. ¡Junto a Vallejo! Junto a los adorados seres inexistentes que jamás te desilusionarán y a los que nunca cansarás con tus andares de neurótica mundana. Heme acá. Las cuatro paredes rodean mi alma. Hemos llegado al final de un experimento necesario y fracasado. Acá. Sí. Con la pluma y el llanto que nutre conmovedor la savia de mi escritura (pp. 111-112).

¿Cómo esperar cinco años para analizar a Faulkner? ¿Y por qué analizarlo? ¿Por qué leer a Molière? ¿Por qué leer a Góngora? Me hacen llorar de hastío. Comparemos a Vallejo y a Góngora. Sí. Ya sé que son dos cosas muy distintas. ¡No! ¡No puedo! ¡No puedo! Recuerdo que cuando [ilegible] comenzó a analizar a Baudelaire, traté de leer *Las flores del mal* ¡y no pude! ¿Cómo leer a Hegel si una sola frase suya me hace sentir ratón o tizne arrebatado por el viento de los siglos? (p. 160).

«¡¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!!», gime César Vallejo (p. 38).

Alejandra Pizarnik, con solo diecinueve años, se declara seguidora apasionada de la obra de Vallejo. Su relación vallejana no es una búsqueda de erudición, sino que se inspira en el influjo que la obra de Vallejo infunde a su cotidiano vivir. Las notas de sus diarios dan cuenta de ello —Pizarnik (2013)—:

¡Amado Vallejo! ¡Mi adorado poeta triste! ¡Tú con tus huesos hambrientos y el pelo revuelto y la nuez anhelante y el torso partido y el sentir escabroso y la soledad y el sexo balbuceante y la soledad y el ojo vestido de gris y la soledad y el amado lloro de siempre y la soledad y los golpes de la vida tan fuertes y la soledad y el yo no sé, el porqué de tanto daño, de tanto golpe duro y malo, de tanta suciedad pendiente y la nada y lo horrendo y el mefistofélico bastón en quien no apoyarse y el bendito Dios que camina junto a ti y el terrible exilio de los eternos fugitivos, y las calientes lágrimas una más una hasta la ecuación imposible y los dulces monos de Darwin agitando veinte dedos por cabeza y el tric-trac de los huesos pidiendo un trozo de pan en que sentarse! ¡¡¡y y y y la soledad el llanto la angustia la nada y la soledad!!!! ¡¡¡Amadísimo queridísimo César!!!! ¡¡Hasta cuándo!! ¿¿Siempre?? Lloro (pp. 39-40).

Anhelos de viaje. No a la manera de antes que era huida. ¡No! No a la manera de C. Vallejo (a donde vaya habrá sed de correr). Tengo sed de belleza. Sed de colores. DE cielos *limpios* (p. 43).

¿Qué tal, avecilla delirante de alegría? ¿Qué tal, César Vallejo, hombre de lágrimas excesivas? ¿Qué tal, dulce muñequito negro que giras día y noche? ¿Qué tal, noche

angustiosa de flores blancas? Os saludo a todos con mi disponibilidad. A vosotros me entrego plena. A vosotros me doy toda. Estoy sola con ustedes. ¡Sola para ustedes! (p. 114).

Y qué me da para vivir saber que Vallejo haya sido neurótico, que Leopardi fue leptosomático, ¿que Van Gogh estuvo internado? ¡Nada! ¡Nada! Destrozo mi frente. Arte puro. (Las señoras elegantes de la revista Sur. esas señoras, ¿hubiesen recibido a Van Gogh en sus reuniones?) (p. 123).

Como hemos manifestado líneas arriba, Alejandra Pizarnik se refleja y proyecta en las obras de una serie de escritores que van formando una especie de panteón construido en su espíritu para honrar y venerar a sus inspiradores. Y entre ellos César Vallejo motiva la inspiración que Pizarnik (2013) busca con anhelo:

¡Oh, busco expresarme y no sé cómo! No hallo belleza en Garcilaso. Prefiero a Quevedo y a san Juan de la Cruz. Y a santa Teresa. Pero ¡sólo sé que vivo realmente con Vallejo, Neruda, Apollinaire y a veces Rimbaud! (p. 160).

¡Poesía! ¡Dulce poesía de Huidobro y de Vallejo! ¿Dónde estás? ¿Dónde tus cristales han venido a quebrarse? Sí. Ahora comprendo claramente que la asesinan. Mejor dicho, la asesinamos. Recorro mi breve itinerario lírico y me vuelvo loca de dolor, de remordimientos. Yo he contribuido (contribuyo) a perderla. Millones de epígonos con cuadernillos indigestos que vagan junto a los prostitutas del arte a comprar una aprobación. Excusas: juventud, inexperiencia, falta de tiempo, cotejo con los arrastrados inferiores aun que uno mismo. ¡Oh, infierno de mis horas! ¡Oh, calumnia de mi alma! ¡Crispación de mis dones naturales! ¡Mercachifle vana y superflua! ¡Meretriz del arte! (p. 184).

Pero, así como esas lecturas la inspiran y le refuerzan la fe y la seguridad en su obra, también la hacen dudar (“Siento unas ganas atroces de romper las pruebas de mi libro...”). Contrastando las pruebas de imprenta con su primer poemario, retorna a Vallejo. En una anotación del 25 de septiembre de 1955, Alejandra Pizarnik (2013) se inspira, se eleva y de repente, cae:

César Vallejo «también» se sentía solo: / Corre de todo, andando / entre protestas incoloras; huye / subiendo, huye / a paso de sotana, huye / alzando al mal en brazos, / directamente a sollozar a solas. / Siento unas ganas atroces de romper las pruebas de mi libro, de decirle a J. J. B. que me hastía, de no salir con Hugo el domingo, de dejar la Escuela, de no mirar jamás a D., de no decir ninguna broma a R., de no sonreír a nadie, de no pisar un café, de llenarme de libros, de verlo a ÉL y encerrarme en mi cuarto y ¡¡escribir, escribir, escribir!! (pp. 166-167).

La ondulación de sus estados anímicos se extiende en el tiempo. Pasa de la euforia a la depresión, de la certeza a la duda. Pero siempre regresa a sus poetas —sus mejores amigos en estos momentos de oscuridad— para recuperar la esperanza literaria y existencial: “Alejandra, esta noche rogaremos por nuestros compañeros de angustia: Pascal, Unamuno, Huidobro y Vallejo” (Pizarnik, 2013, p. 191).

Esta especie de péndulo en el cual oscila la existencia de Pizarnik —que siempre está en continuo movimiento— se proyecta en sus escritos. La influencia de Vallejo, grande y claramente definida, también causa, en Pizarnik, cierto desasosiego en la intención de encontrar estados emocionales más positivos, en una especie de fuga de la tristeza: “Releí algunos poemas de Vallejo y tiré el libro. Cualquier expresión directa del sufrimiento me trae sensaciones viscosas, como si comiera ratas. Sólo deseo esto: ser fiel a mi rechazo. Ver en qué termina. Ver. Asistirme” (Pizarnik, 2013, p. 558).

Alejandra Pizarnik conjuga, inexorablemente, la lectura cotidiana de poesía con su vida, contrastando cada verso con sus estados emocionales, cada poema con su universo personal:

Poema de Vallejo: «Estáis muertos...». ¿Acaso mi padre se descompone dentro de mí? ¿Es posible? Incluso el hecho de comer, nuevo en mí después de dos años de abstinencia, tiene dos caras: vigorizarme (escribir, vivir) y llenarme de cosas que se corrompen. Curioso término corromper. La semejanza con C. C. es extrema. Lo prueba, sobre todo, mi sentimiento de vivir en una ciudad muerta y hostil (o perseguidora, como los muertos) (Pizarnik 2013, p. 797).

Una rápida lectura de alguno de los poemas de ambos escritores demuestra la influencia de Vallejo en Pizarnik. Ascendiente que se manifiesta no solo a través de ciertos recursos temáticos, estructuras artísticas análogas y similitud en algunos modos

enunciativos, sino también de ciertas estructuras sintácticas. Por ejemplo, leemos en

“Altura y pelos” de César Vallejo (2005):

¿Quién no tiene su vestido azul? / ¿Quién no almuerza y no toma el tranvía, / con su cigarrillo contratado y su dolor de bolsillo? / ¡Yo que tan sólo he nacido! / ¡Yo que tan sólo he nacido! / ¿Quién no escribe una carta? / ¿Quién no habla de un asunto muy importante, / muriendo de costumbre y llorando de oído? / ¡Yo que solamente he nacido! / ¡Yo que solamente he nacido! (p. 261).

Poema que inspira a Pizarnik (2012), tanto en forma como en fondo, a plantear el poema “Exilio” (*Las aventuras perdidas*, 1958), en donde leemos:

¿Y quién no tiene un amor? / ¿Y quién no goza entre amapolas? / ¿Y quién no posee un fuego, una muerte, / un miedo, algo horrible, / aunque fuere con plumas / aunque fuere con sonrisas? (p. 79).

En Alejandra Pizarnik sus textos, en todos los géneros, son una especie de crisol en el que se funden y retroalimentan todas sus lecturas, todas sus influencias, en donde se decanta la influencia de todos sus antecesores literarios. Alejandra Pizarnik no solo lee. Ella extrapola todas sus lecturas a su existencia, contrasta cada ajeno verso con su obra, generando una interpolación de lecturas, vivencias y escrituras que, a manera de un ostinato musical, se repite en toda su existencia y en su obra. Ella lee a Vallejo de manera devota y profunda —Pizarnik (2013)—:

Cierro lo ojos e imagino un despertar cualquiera de Baudelaire. Su pluma torturante cuando impulse a la acción de su maravilloso diario. Sus conmovedores esfuerzos por dejar «los vicios». ¡¡Dios mío!! ¡¡Fríamente!! Mis helados huesos oprimen la pluma. Siento la angustia más pura que nunca. Es algo que no tiene causa. Algo que se remonta a... no sé. Es algo tan increíblemente oculto que me extraño de percibirla. Siento la estrechez, la limitación, ¡la limitación! del hombre. ¡Dios mío! Clamo a ti legítimamente. Lloro por creer. Aferrarse a la pluma. ¡¡Rápido!!

Y el hombre ¡pobre!... ¡pobre!
¡vuelve los ojos locos y todo lo pasado
se empoza con un clareo de culpa en la mirada!

Sí. Un hombre solo. Un ser solo. Siento remotamente. Siento en mi pecho todos los esfuerzos humanos: desde el hambre del Buda hasta el de César Vallejo (pp. 49-50).

Pizarnik hace de su vida su obra, y de su obra, su vida: “¡Oh, crear! ¡He de crear! Es lo único importante. Es lo único que queda. ¡Crear y nada más! ¡He de tapar el fracaso de mi vida con la belleza de mi obra! ¡Crear!” (Pizarnik, 2013, p. 157).

Como podemos apreciar, las lecturas de Alejandra Pizarnik no solo definen varios de los elementos y recursos poéticos que utiliza para la creación de su obra, sino representan también motivo de inspiración creativa para su trabajo textual. Motivación que se expresa en sus escritos, pero que también impulsa la recuperación de estados emocionales más estables. La creación en ese sentido se convierte en una especie de voluntad que tiende a la restauración, que tiende a cerrar esas fisuras de la existencia. Sobre esto Pizarnik (1975) sostiene que:

Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (cf. Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos (p. 247)²⁰.

Todo acto creativo se motiva en un exorcismo, en una catarsis, en la búsqueda de un tiempo, de un espacio, de una nueva situación y también está motivado y vinculado con la posibilidad reparadora del lenguaje ante las heridas de la existencia cotidiana. En este sentido, Pizarnik “ilustra fielmente la existencia de una herida atávica contra la que el hombre solo cabe tratar de restituir(se) el que tiene por estado original” (Pérez, 2003, p. 412). En el caso de Alejandra Pizarnik, ella se reconoce y se construye en un demiurgo que ejecuta su obra: se introduce en ella, le insufla vida, es parte y esencia de esta, vive y muere en ella y por ella.

²⁰ En la entrevista de Martha Isabel Moia a Alejandra Pizarnik, publicada en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1975.

En algunos estudiosos de la obra de Pizarnik, existe el consenso de ubicar a su penúltimo poemario publicado en vida, *Extracción de la piedra de locura*, como uno de los hitos de su producción literaria. Esto debido a que los poemas contenidos en este volumen abandonan la versificación, muchas veces corta y aforística, para sumergirse en extensos poemas en prosa, al punto que muchos especialistas han establecido una analogía entre este libro y la obra de Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*. Los poemas de este poemario son vívidas visiones del otro lado de la muerte, miradas hacia ella misma en la que se produce una desestructuración del yo (Piña, 1991). De alguna manera este libro refleja el momento de oscuridad que vive Pizarnik como producto de sus trastornos emocionales.

Acerca de los desajustes emocionales que acompañan a Alejandra Pizarnik desde la infancia, Lorena Maldonado (2016) precisa que:

Cuando era pequeña, lloraba su acné y se dopaba de anfetaminas para bajar de peso. Se volvió adicta a las pastillas y vivía a caballo entre el insomnio y la euforia: cisnes enfermos volando bajo por aquí. Reventaba de complejos. Tenía celos de su hermana mayor. Tartamudeaba. Sus padres eran joyeros, inmigrantes judíos de origen ruso y eslovaco. Ella hablaba español con acento europeo y se sentía extranjera en cualquier lado, hasta en su lengua (s.p.).

Este acecho de complejos no solo causa malestar en su vida cotidiana, sino que definen, desde la infancia, su percepción alejada del mundo y una autopercepción sombría que se manifiesta en estados de carencia y desdoblamiento. Desdoblamiento que se expresa en alguno de sus poemas: “he nacido tanto / y doblemente sufrido / en la memoria de aquí y de allá” (Pizarnik 2012, p. 123); “ahora / en esta hora inocente / yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada” (Pizarnik, 2012, p. 113); “Aunque la voz (su olvido / volcándome náufragas que son yo) / oficia en un jardín petrificado / recuerdo con todas

mis vidas / por qué olvido” (Pizarnik, 2012, p. 197). Este desdoblamiento también se extiende hasta su sexualidad.

Pizarnik era una joven de abierta heterodoxia sexual en una sociedad judía insertada en un país sudamericano de mitad del siglo XX, con todos los prejuicios y limitaciones que eso implicaba. Si bien nunca confesó ser lesbiana o bisexual, la lectura atenta de su correspondencia y diarios puede dar ciertas señales.

El desenfreno sexual también forma parte de su manera de adaptación al mundo. En una anotación inédita de su diario que se custodia en el Departamento de Manuscritos de la Universidad de Princeton, reseñado por Mariana Enriquez (2012), leemos:

Hoy llegué a un pobre orgasmo después de imaginar mucho tiempo que los nazis me apuntaban y me entregaban a un militar tenebroso y muy temido, que me castigaba mientras fornicaba conmigo... De todos modos, lo esencial es esto: me excita que me castiguen (Entrada del 30 de diciembre de 1959. Alejandra Pizarnik Papers, Archivo 1, carpeta 8) (s.p.).

El dolor moral está enraizado en Alejandra Pizarnik desde la infancia, definiendo con esto el derrotero de su vida y por ende el destino de su prosa y configurándose en uno de los ejes temáticos de su poesía. Esto se observa claramente en Pizarnik (2012):

La vida juega en la plaza / con el ser que nunca fui / y aquí estoy / baila pensamiento / en la cuerda de mi sonrisa / y todos dicen esto pasó y es / va pasando / va pasando / mi corazón / abre la ventana / vida / aquí estoy / mi vida / mi sola y aterida sangre / percute en el mundo. / pero quiero saberme viva / pero no quiero hablar / de la muerte / ni de sus extrañas manos (p. 51).

Las carencias emocionales señaladas anteriormente también motivan en Alejandra Pizarnik ciertos conflictos para esclarecer, afirmar y fortalecer el proceso de construcción de su identidad. Ya antes hemos revisado los vínculos entre la personalidad, su poesía y la carencia de ciertas aptitudes sociales relacionadas con la lectura de su propia infancia.

La identidad es entendida como “el sentido individual de sí mismo definido por a) un conjunto de características físicas y psicológicas que no se comparten del todo con otra persona, y b) una variedad de afiliaciones sociales e interpersonales y roles sociales” (APA, 2010, pp. 255-256). El proceso de creación de la identidad tiene un desarrollo dinámico, en el que una estructura inicial —integrada por varios elementos— pueden ir modificándose a lo largo de la existencia. Es paradójico que en el desarrollo de ese proceso constructivo se busque una unidad partiendo de la necesidad de una separación que busca la independencia y la individualización, y que sin embargo necesite de “otros” para poder consolidarse. El sentido de identidad se va construyendo de manera gradual a partir de las relaciones que se establecen con el entorno y con uno mismo, y viceversa.

En Pizarnik este proceso, de por sí conflictivo, es agravado por una serie de condiciones de diverso orden. Una lectura atenta de sus diarios puede revelar con creces la particular evolución del sentido de identidad en Alejandra Pizarnik. Esta evolución, debidamente contrastada con la lectura sincrónica de su producción poética, devela una secuencia y vinculación entre lo que va registrando en los diarios y el tenor de sus textos poéticos: etapas de luz, etapas de oscuridad, etapas de anomia van siendo reveladas tanto en sus diarios como en su poesía. Temas reiterativos como su condición de extranjera, la ambigüedad en su sexualidad, su desprecio hacia lo burgués, el distanciamiento de su familia, el recuerdo obsesivo de sus años de infancia, la dificultad de poder establecer relaciones sentimentales duraderas, la aceptación de las características de su cuerpo define, de manera precisa, sus relaciones sociales, su autopercepción y, sobretodo, su discurso poético que son parte del proceso de configuración de su identidad personal.

Otro aspecto importante en la caracterización de su planteamiento poético es la relación que Pizarnik establece con el lenguaje. Las palabras se convierten en su refugio y en una especie de escudo que la protege del mundo.

Continuando con las variables escogidas para determinar las principales características de la poesía de Pizarnik, debemos abordar el tema de la muerte en su obra, tópico recurrente expresado en varios símbolos. En casi todos sus poemas la poeta se muestra como un sujeto preso de su propio deseo. Alejandra Pizarnik consciente de que no puede haber una satisfacción a ese deseo buscará en la muerte la recuperación de la unidad perdida —Pizarnik (2013)—:

en esta noche en este mundo / las palabras del sueño de la infancia de la muerta / nunca es eso lo que uno quiere decir / la lengua natal castra / la lengua es un órgano de conocimiento / del fracaso de todo poema / castrado por su propia lengua / que es el órgano de la recreación / del re-conocimiento / pero no el de la re-surrección / de algo a modo de negación / de mi horizonte de maldoror con su perro / y nada es promesa / entre lo decible / que equivale a mentir / (todo lo que se puede decir es mentira) / el resto es silencio / sólo que el silencio no existe (p. 398).

La muerte y el silencio son constantemente vinculados no solo en la obra poética de Pizarnik, sino también en su correspondencia y en sus diarios. En la primera antología de su poesía publicada en España (*El deseo de la palabra*, 1975) aparece un poema en prosa, “Fragmentos para dominar el silencio”, en donde se vinculan estos dos tópicos. En este poema Pizarnik (1975) escribe:

¿Dónde la verdadera muerte? / Los ramos se mueren en la memoria. / No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo llanto florecer mi silencio gris. / La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aún si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino (p. 32).

Paola Calahorrano (2010) sostiene, en “Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada”, que, en Alejandra Pizarnik, existe un estrecho vínculo entre un erotismo intenso y la escritura de su poesía y que esta se articula a partir de la alusión reiterada de la muerte “que es deseada ardiente y explícitamente a lo largo de su vida” (p. 93). Pizarnik siempre está vinculando el lenguaje con los tópicos que más la acechan. En *Extracción de la piedra de locura*, Pizarnik (2012) escribe: “La muerte es una palabra. La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta el lugar de mi nacimiento” (p. 255).

En el itinerario estético de Pizarnik las figuras lúgubres atraviesan toda su obra poética. Lo tétrico y funesto es “a la vez búsqueda contradictoria de la luz, entendido esto como muerte y la muerte en vida que significa dolor” (Calahorrano, 2010, p. 96). Esta búsqueda parte del lenguaje y se dirige hacia él en un recorrido circular que atrae tópicos recurrentes. En Pizarnik la muerte se expresa no solo como el fin del ciclo vital, sino también como la extinción del ciclo creativo.

La muerte física no solo causa en Pizarnik extrañamiento y confusión, sino también una especial fascinación. El discurso fúnebre es constante, convirtiéndose en algunos de sus poemas en una especie de letanía: “El viento pronuncia discursos ingenuos / en honor de las lilas, / y alguien entra en la muerte / con los ojos abiertos” (Pizarnik, 2012, p. 176). Para Pizarnik la muerte no le es ajena, está presente en todo su ser, incluso en su propia nominación: “El eco de mi muerte / aún hay miedo / ¿Sabes tú del miedo? / Sé del miedo cuando digo mi nombre” (Pizarnik, 2012, p. 87). El exilio, la carencia afectiva y la soledad, en Pizarnik, también son vinculados a la muerte: “Manos crispadas me confinan el exilio.

/ Ayúdame a no pedir ayuda. / Me quieren anochecer, me van a morir. / Ayúdame a no pedir ayuda” (Pizarnik, 2012, p. 222).

Paradójicamente, la fascinación ante la muerte despierta también estados de alegría: “Si la más pequeña muerte exige una canción debo cantar a las que fueron lilas que por acompañarme en mi luz negra silenciaron sus fuegos cuando una sombra configurada por mi lamento se refugió entre sus sombras” (Pizarnik, 2012, p. 350).

Hasta aquí hemos planteado, a grandes rasgos, algunos elementos que han sido seleccionados para estructurar nuestra propuesta acerca de lo que significa el carácter de la obra poética de Alejandra Pizarnik. Es importante, recalcar que este repertorio de tópicos es —como toda selección— arbitrario, pero consideramos importante resaltar estos temas que determinan y atraviesan los poemas a lo largo de su producción editada. Las carencias emocionales, la aprensión ante la página en blanco, el refugio en el lenguaje y la poesía, la búsqueda de identidad, praxis vital y diario personal, los rasgos patológicos psiquiátricos, el silencio, la muerte y las relaciones entre su biografía y su obra son los temas que se han planteado para buscar articular un sentido a su vasta producción poética contenida en siete poemarios y recopilaciones poéticas hechas entre 1955 y 1972 y que forman el corpus de estudio de esta investigación.

Para cerrar este subcapítulo, cabe resaltar que la obra poética de Alejandra Pizarnik se desarrolla entre poemas versales y poemas en prosa. Ana Rodríguez —en *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser* (2003)— establece una serie de aspectos que caracterizan cada uno de estos tipos. Respecto a los poemas versales, esta investigadora detalla aspectos relacionados a la fragmentación

poética, uso de mayúsculas iniciales, poemas con puntuación casi nula, reglas de encaje, supresión, entrecruzamientos y los diferentes tipos de voces. En relación con los poemas en prosa señala que existen poemas como narraciones breves, otros dialogales y algunos de corte aforístico (Rodríguez, 2003). Esta división entre poemas en verso y en prosa se puede apreciar claramente en su obra de manera diacrónica: sus cinco primeros poemarios, entre 1955 y 1965, se desarrollan bajo los preceptos, con algunas singularidades, del poema en verso libre. En los dos últimos poemarios —1968 y 1971— Pizarnik utiliza, casi exclusivamente, el poema en prosa. En los 125 poemas no recogidos en libros que van desde 1956 a 1972, estas formas de expresión poética (verso libre y prosa poética) coinciden con los rasgos de su producción publicada en libros.

Respecto a la división de poemas en verso y en prosa, Giovanna Minardi —en “Alejandra Pizarnik: Texto y contexto”— señala que: “desde *La tierra más ajena*, su obra presenta una fuerte intergenericidad, no es fácil separar la poesía de la prosa de Pizarnik, estamos ante la misma obra abierta a múltiples y fructíferas sugerencias de la ambigüedad (Minardi, 2012, pp. 84-85).

Otro importante aspecto es el carácter epigráfico que observamos en toda la obra poética de Alejandra Pizarnik. Estos epígrafes abren alguno de sus poemarios y anteceden varios de sus poemas. Estos cumplen la función de vincular el discurso poético de Pizarnik con un contexto textual más vasto, buscando integrarlo en un conjunto de discursos predecesores. De cierta forma, estos epígrafes indican las orientaciones que va tomando su obra. Quizá lo que pretende Pizarnik es diferenciar su discurso alineándolo en un conjunto de “magistrales discursos”, en una especie de canon personalizado. Entre los epígrafes

citados por Pizarnik encontramos a Arturd Rimbaud, Gérard de Nerval, George Trakl, William Blake, Caroline de Gunderode, Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes, Jan Van Ruysbroek, un extracto de *El Cantar de las huestes de Ígor* (antigua obra de la literatura eslava oriental, de autoría desconocida, descubierta en 1795), Octavio Paz, Lewis Carroll, Cecilia Meireles, Henri Michaux y Franz Kafka.

Vemos que en su obra en prosa este recurso también es recurrente: Gottfried Benn, Paul Éluard, William Shakespeare, Heráclito, George Bataille, Alphonse Allais, Ferruccio Rizzatti, Sidonie-Gabrielle Colette, Tom Plump, Duncan Perros, George Lichtenberg, T. S. Eliot, André Breton, Gabriel Marcel, Antonin Artaud, Jean-Paul Sartre, René Daumal, W. Gombrowicz, Charles Baudelaire, Czeslaw Milosz, Pierre Jean Jouve y el Marqués de Sade. Muchos de estos epígrafes articulan algunos ejes temáticos y vinculan símbolos relacionados al poema, el cuerpo, la vida, lo siniestro. Todo este material epigráfico conforma una suerte de *leitmotiv* de carácter tanático en donde ya se vislumbra la dialéctica existencial que caracteriza la tragedia poética en la obra pizarnikiana. No es casualidad que, entre los primeros epígrafes en su obra poética, Pizarnik escoja: “Sobre negros peñascos / se precipita, embriagada de muerte, / la ardiente enamorada del viento” —George Trakl— (Pizarnik, 202, p. 71), complementándolo con otro de Antonin Artaud, “*Et qui tue soleil pour installer le royaume de la nuit noire*”²¹, en un extracto de *La condesa sangrienta* (Pizarnik, 2005, p. 291).

Además del uso de epígrafes, Pizarnik dedica —quizá en la misma línea de crear una especie de canon literario-estético personal— una buena parte de sus poemas a

²¹ “Y quién mata al sol para instalar el reino de la noche negra” (traducción del autor).

escritores, poetas y artistas diversos: Federico Valle (pionero de la cinematografía argentina), León Ostrov (su amigo y psicoanalista), Rubén Vela, Olga Orozco, Raúl Gustavo Aguirre, Elizabeth Azcona Cranwell, Aurora y Julio Cortázar, Laure Bataillon, André Pieyre de Mandiargues, Ester Singer (escritora de cuentos y novelista en lengua yiddish), Alain Glass, Enrique Molina, Eva Durrell (esposa del escritor británico Lawrence Durrell), Cristina Campo, Antonio Porchia, Jorge Gaitán Durán, Ivonne Bordelois, Théodore Fraenkel, Octavio Paz, Marie-Jeanne Noirot, Enrique Pichon-Rivière (psicoanalista argentino), Juan Batlle Planas (artista plástico), Margerite Duras, Francesco Tentori Montalto (escritor e hispanista italiano), Ramón Xirau (poeta y filósofo español), Martha Isabel Moia, Jean Ariteguieta (poeta y editora venezolana), Ana Becció, Francisco Porrúa (editor y traductor español con nacionalidad argentina), y Silvina Ocampo. Esto también se da en su obra en prosa: Daniela Haman (fotógrafa), Enrique Pezzoni, Félicité comtesse de Choiseul-Meuse, Alesis Piron Ashbee, Nicolas Anne-Edme Restif, Gabrielle d'Estrées y Severo Sarduy.

Tanto el uso reiterado de epígrafes y dedicatorias nos señala una disposición especial de Pizarnik a crear cierta atmósfera alrededor de su obra, sea temática, sea a partir de vinculaciones con los escritores que forman el círculo de sus motivaciones estéticas. Del uso de dedicatorias podemos inferir que si bien es cierto Alejandra Pizarnik tenía serios problemas para insertarse en su ámbito social, también es cierto que estas revelan estrechas relaciones de amistad y fraterna comunicación con sus pares literarios, creando alrededor de ella una especie de familia extendida.

CAPÍTULO III

LA SIMBOLOGÍA

A pesar de que existen numerosos trabajos sobre la obra de Alejandra Pizarnik, no hay ninguno consagrado al estudio específico de los símbolos en su obra poética, razón por la cual se hace necesario ahondar en este tópico. En consideración de que nuestra investigación busca determinar los símbolos que se reiteran con mayor frecuencia en la obra poética de Pizarnik, debemos partir por definir al símbolo con exactitud dentro del universo multidisciplinario en el que estos son abordados. Revisaremos una serie de teorías y definiciones relacionadas con el símbolo y la simbología con la finalidad de poder establecer una categoría, con ciertos rasgos particulares, que nos facilite —a modo de una herramienta metodológica de análisis— la interpretación del corpus poético de Alejandra Pizarnik.

3.1 Definiciones multidisciplinarias

Los símbolos son un tipo especial de lenguaje que no funcionan por directa referencia, sino a través de un complicado y sutil proceso de alusión. Al acercarnos al estudio de la simbología (disciplina que se encarga del estudio de los símbolos) nos enfrentamos a la

complejidad que el vocablo “símbolo” representa por su carácter polisémico y por su aplicación en una serie de disciplinas que van desde la antropología, el psicoanálisis, la semiología, la psicología, la teoría crítica y los estudios culturales, la lingüística, la filosofía, la literatura, la sociología, la interpretación del arte, la lógica, la mitología, la retórica, la mitocracia, la historia de las religiones, la hermenéutica, el estudio de los ismos, y llega hasta la semiótica y la antropología.

La particularidad polisémica del símbolo ha generado una múltiple variedad de significados, según se relacione con los diversos campos en los que este es aplicado. Singulares definiciones que vuelven complejo al término base por su condición multidisciplinaria. Al respecto, Demetrio Estébanez (2008) señala que:

El símbolo ha sido objeto de estudio en diferentes disciplinas y desde diversos puntos de vista de la investigación. Se ha realizado una hermenéutica del símbolo a partir del Psicoanálisis y la Psicocrítica (S. Freud, C. G. Jung, J. Lacan, Ch. Mauron) y se han analizado las distintas funciones que comporta: gnoseológica, develadora, comunicativa y unificadora. Se ha tratado su relación con el mito en campos como la Antropología cultural (C. Lévi-Strauss, G. Durand), la Mitología y la Mitocracia (G. Dumézil, R. Caillos, N. Frye) y la Historia de las religiones (M. Eliade). Se ha elaborado un estudio comparativo y sistemático sobre los principales símbolos presentes en diferentes culturas, algunos con evidentes analogías (J. Chevalier, G. de Champeaux, E. Cirlot); ha habido también intentos de clasificación de los símbolos (A. H. Krappe, G. Durand, etc.) (p. 994).

Udo Becker (2008) manifiesta que “junto a los símbolos distinguimos otras nociones similares —*atributos, alegorías, emblemas y siglas*—, cuya distinción resulta difícil” (p. 8). Según este investigador, el símbolo puede y debe abarcar un sentido completo, y esta es quizá una de sus características más importantes.

Es importante recalcar que debido a la existencia casi inagotable de símbolos —que atraviesan toda época y múltiples culturas y sociedades, los mismos que abarcan siglos y continentes— cualquier selección que se realice siempre tendrá cierto sesgo

personal por la imposibilidad de clasificarlos todos de manera sistemática. Tal como lo resalta Becker (2008) “los símbolos emigran y los significados cambian, lo cual constituye precisamente uno de los campos de estudio más interesantes de las modernas ciencias interdisciplinarias” (p. 8).

El concepto de símbolo no puede ser determinado con absoluta exactitud, en tanto sus posibilidades relacionadas con la cosa simbólica han ido variando con el transcurrir del tiempo y también en relación con el contexto cultural de su aplicación. En líneas muy generales, el símbolo “equivale a ‘imagen o relación’, o al objeto que asume las cualidades de la imagen aludida” (Cirlot, 2006, p. 596). De manera análoga que el signo, el símbolo denota integración y su etimología implica su amplia capacidad de ser en sí y valer, correlativamente, para representar alguna otra cosa, cuya naturaleza es potencial en el símbolo.

Cirlot (2006) sostiene que los símbolos pueden ser de diferentes órdenes, pero estos se pueden distribuir en cuatro grupos: “los objetos ideales que sustituyen a cosas reales, los objetos ideales que se presentan en función de otros objetos ideales ocultos, los objetos reales que equivalen a otros objetos reales, y los objetos reales que significan objetos reales” (p. 596). En los cuatro casos señalados la función es la misma y actúan en dos funciones específicas: relacionar y representar.

A manera de introducción, es importante señalar la diferencia entre símbolo, simbolismo y simbología. De igual manera es conveniente definir lo que es el signo, el ícono y el índice, para evitar confusiones —por la evidente proximidad semántica— de estos términos con el símbolo, por lo que partiremos por definir, desde algunas disciplinas,

el significado que la palabra “símbolo” tiene dentro de sus campos teóricos y de aplicación. Al igual que el símbolo, el “signo” es abordado también desde una variedad de disciplinas de la cultura como la filosofía, la lingüística, la antropología, la biología, la lógica, la sociología, la psicología, y los especialistas en estética (Morris, 1985).

Para empezar a definir el término “símbolo” debemos partir desde su etimología.

Según Guido Gómez de Silva (2009) el símbolo es:

‘algo que representa a otra cosa por semejanza o convención’: latín *symbolum* ‘señal o marca’, del griego *symbolon* ‘señal, marca; objeto que sirve para identificación’ (se verificaba la identidad comparando este objeto con su talón o contraseña), de *symbállein* ‘echar juntos, reunir, comparar, contribuir’, de *sym-* ‘juntos’ + *bállein* ‘echar’ (p. 640).

El término “símbolo” indica una síntesis, pues su particular flexibilidad semántica hace que dos cosas se vuelvan una y se hagan una. Manfred Lurker (2018) reseña al filósofo alemán Franz Vonessen para explicar que “el símbolo no es originariamente ‘símbolo de algo’ (es decir de otra cosa), sino ‘símbolo procedente de algo’ (es decir, de varias partes diametralmente opuestas)” (p. 1). Más adelante, Lurker resalta que en el lenguaje moderno el símbolo admite una doble función: tanto el carácter de un signo significativo como el de un signo representativo, es decir designa o representa a otra cosa diferente, ya que su significado no está contenido en él sino que proyecta su connotación más allá de sí mismo. De esta manera el símbolo establece una conexión semántica y funcional de representación, conexión en la que el objeto o idea representada (lo representado) aparece a cierta distancia del símbolo, con lo que este no solo es el reflejo o representación fiel de algo, sino que capta lo estructuralmente esencial de lo representado y lo hace visible en un sentido inclusive superior. Acerca de esto, Tony Allan (2009) señala que “los símbolos se dividen en abstractos y físicos” (p. 9) y que todos los lenguajes

pertenecen a la primera categoría, mientras que otros símbolos poseen una realidad concreta, aparte del concepto que representan. De esta manera, muchos objetos interpretados a través de los símbolos, tanto físicos como abstractos, adquieren significados secundarios que pueden tener variaciones de acuerdo con el contexto en que son utilizados.

La Asociación Americana de Psicología, APA (2010), define el símbolo como “cualquier objeto, figura o imagen que representa algo más, como sería una bandera, un logotipo, un pictograma o un símbolo religioso (p. ej., una cruz)” (p. 467). Inclusive una palabra — escrita o hablada— puede ser identificada como un símbolo en particular. En el arte y la literatura, el símbolo asume un sentido más sugerente que explícito. “Por ejemplo, una rosa puede sugerir ideas de belleza, amor, feminidad y brevedad sin limitarse a ninguno de estos significados en particular” (APA, 2010, p. 467).

Desde el campo de la psicología se establece dos tipos de símbolos: el arbitrario y el icónico. El primero es un “signo lingüístico (una palabra escrita o hablada) que no guarda parecido evidente con la cosa o concepto significado” (APA, 2010, p. 467). En consideración de que la mayor parte del léxico de todos los idiomas están dentro de esta categoría, se considera la arbitrariedad y la convencionalidad características fundamentales de todo lenguaje humano. A su vez, el símbolo icónico “es un signo lingüístico (una palabra escrita o hablada) que tiene un parecido físico, más que una relación arbitraria, con su referente” (APA, 2010, p. 467).

Friedrich Dorsch (2014), también desde la psicología, define al símbolo como:

signo, señal, alegoría con que se significa a alguna cosa, no sin conocimiento de la conexión entre el símbolo y lo que representa. Puede ser representación de un misterio (contenido secreto). El símbolo es racional e irracional al propio tiempo. El símbolo “transforma el fenómeno en idea, y la idea en imagen, de suerte que la idea en la imagen

permanece siempre infinitamente activa e inasequible” (Goethe). El símbolo es de naturaleza compleja y abarca lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional, es al mismo tiempo imagen y *dynamis*, y hace referencia a las cuatro funciones: pensamiento, sentimiento, intuición y sensación. A causa de esta función mediadora posee gran importancia en la economía de la psique, ya que puede conducir como “transformadora de energía” (Jung), la imagen inconsciente al conocimiento consciente y actuar en sentido positivo como unión de contrarios (p. 741).

Este autor señala que “el símbolo es una clase especial de signo, en la que la relación entre el signo y lo designado (significado) está regulada por convención” (Dorsch, 2014, p. 741).

Avanzando hacia otras disciplinas, desde la sociología, Henry Fairchild (2010) explica que el símbolo es:

Lo que se coloca en lugar de cualquier otra cosa. En particular, la representación relativamente concreta y explícita de un objeto o de un grupo de objetos más generalizado, difuso e intangible. Una parte muy grande de los procesos sociales se desenvuelve utilizando símbolos tales como palabras, dinero, certificados y escenas. Un verdadero símbolo suscita reacciones semejantes a las creadas por el objeto (simbolizado), aunque quizá no tan intensas (p. 274).

Salvador Giner, Emilio Lamo de Espinoza y Cristóbal Torres (2013) aclaran que la definición del símbolo, desde la sociología, no es única y que cuando se habla de símbolos se suele aludir a representaciones o cosas que evocan ideas. Giner *et alii* (2013) refieren a G. H. Mead²² para señalar que:

un símbolo significativo es aquel que provoca ciertas reacciones en el sujeto, y que esta visión está marcada por el esquema pavloviano del estímulo condicionado: los símbolos son estímulos que buscan una reacción, además de que la vida social es un intercambio de gestos/símbolos: la interacción usa el instrumental simbólico y la vida social es un constante intercambio de símbolos con sus significados: para Mead hay una comunidad simbólica entre los actores (pp. 768-769).

²² Mead, G. H. (1982). *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona: Paidós.

Desde una perspectiva sociológica los símbolos articulan la comunicación en un proceso en donde el emisor y el receptor comparten un conocimiento mutuo del vínculo entre la señal y un significado convencional. La comunicación simbólica es un rasgo característico del ser y es la base de toda vida cultural. La gran riqueza de la vida cultural y su extremo detalle —expresados en el lenguaje, los valores, el arte, la literatura, la religión, la filosofía, el parentesco, etc.— requiere de procesos de simbolización muy elaborados. En el hombre, los sistemas de símbolos complejos e inconscientemente estratificados tienen un carácter que define la idiosincracia de la comunidad y tienen la capacidad de motivar acciones, respuestas y actitudes dentro de estas.

Los sistemas simbólicos estéticos son abordados por Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos* (2010). Para este autor, el símbolo es un término muy general y neutro. Para precisar esta ambigüedad, Goodman desarrolla una categorización detallada de una serie de tipos de símbolos: atómicos, enactivos, gráficos, icónicos, mixtos, sensoriomotores, compuestos, superpuestos y vacantes. Todo esto con la finalidad de acercarse a una teoría general de los símbolos que pueda ser aplicada en la hermenéutica del arte.

Desde el psicoanálisis, Roland Chemana y Bernard Vandermersch (2010) explican que el carácter de los símbolos, expresado en el adjetivo “simbólico”, es una “función compleja y latente que abarca toda la actividad humana; incluye una parte consciente y una parte inconsciente, y adhiere a la función del lenguaje y, más especialmente, la del significante” (p. 627). Respecto a la condición universal de lo simbólico, estos dos autores aclaran que los hechos simbólicos se remontan a los orígenes de la relación del hombre con

el lenguaje, relación que ha dejado evidencia y es atestiguada “por los monumentos más suntuosos dejados por el tiempo, tanto como por las manifestaciones más humildes y primitivas de los grupos sociales” (Chemama y Vandermersch, 2010, p. 627).

Todo el universo simbólico, que forma parte del entramado de toda sociedad, participa activamente en la formación de la personalidad y la idiosincrasia de los miembros de cada grupo social en particular. No solo nos expresamos a través de símbolos, también definimos nuestra lectura del mundo a partir de ellos. Para J. C. Cooper (1998) “la comprensión de nuestros símbolos nos ayuda a comprender nuestro ser y muchas de nuestras acciones y reacciones instintivas” (p. 5).

Para Freud, el deseo reprimido se expresa en ocasiones a través del sueño por intermedio de un símbolo y dentro de esta representación los símbolos asumen, la mayor de las veces, una connotación sexual. Por su parte, Lacan —médico psiquiatra y psicoanalista francés— asume la cuestión del símbolo desde una perspectiva diferente. Parte de la premisa de que todo intercambio humano es el significante de un pacto, señalando que este acto recíproco de sentido es un don característico del género humano, y que si los objetos de este don llegan a tener un valor es por que se les despoja de la función utilitaria. “La palabra es el asesinato de la cosa” expresa Lacan. Desde su perspectiva teórica, el símbolo, a través de la palabra, aparta al hombre de la relación inmediata con las cosas, y es lo que posibilita la subsistencia como tal más allá de sus transformaciones, por lo que sostiene que “Es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas” (Chemana y Vandermersch, 2010, p. 634). La palabra no solo organiza y estructura la realidad del hombre, sino que es el único acceso a esta realidad.

El símbolo rige el mundo del pensamiento humano en cuanto la palabra inscribe el deseo en el inconsciente, el mismo que es expresado por el significante. Lacan y Freud coinciden en señalar que, desde el lenguaje, el símbolo conlleva principalmente una función develadora y comunicativa constante y que radica en el inconsciente. Para estos autores, los símbolos, que aparecen en dicho nivel, se manifiestan de manera indirecta revelando deseos ocultos, conflictos interiores e intenciones inconfesadas de los individuos. De esta forma el símbolo, en el psicoanálisis, establece una conexión entre el sentido patente de una palabra, de una idea, de un pensamiento y de un comportamiento, y el sentido oculto que está encubierto tras un sentido aparente.

Jacques Lacan (2009) propone la trilogía de lo real, lo simbólico y lo imaginario, para explicar los campos o dimensiones de lo que él denomina “registros” de lo psíquico. Esta estructura tripartita funciona a manera de aros engarzados en el que cada uno mantiene su autonomía, pero se relacionan y sustentan entre sí. Para Lacan, esta trilogía sustenta el enfoque y el análisis del proceso psíquico. El registro de lo real es un concepto algo difuso, pues Lacan lo define como lo que no es ni imaginario ni simbólico. En el registro de lo real se agrupa todo lo que posee una existencia propia que define su particular presencia y que no puede ser representado. El registro de lo imaginario se funda en el pensamiento imaginario, en tanto el pensar con imágenes es, según Freud, el pensamiento más básico y elemental. Lacan explica que el registro imaginario no solo aborda el pensamiento con imágenes, sino también las imágenes en un sentido semiótico. El registro simbólico es en donde se genera el lenguaje. Lo simbólico se encamina a transducir (transformación de un tipo de señal en otro distinto) toda clase de información a elementos sgnicos a partir de procesos metafóricos y metonímicos.

Continuando en el campo del psicoanálisis, Élizabéth Roudinesco y Michel Plon (1998) definen al símbolo desde el adjetivo simbólico (perteneciente o relativo al símbolo) y explican que este es un:

Término tomado de la antropología y empleado como sustantivo masculino por Jacques Lacan desde 1936, para designar el sistema de representación basado en el lenguaje, es decir en los signos y las significaciones que determinan al sujeto sin que él lo sepa; el sujeto puede referirse a ese sistema, consciente o inconscientemente, cuando ejerce su facultad de simbolización. Utilizado en 1953 en el marco de una tópica, el concepto de simbólico es inseparable de los de imaginario y real, con los que forma una estructura. Designa entonces tanto el registro (o función simbólica) con el que tiene que ver el sujeto, como el psicoanálisis en sí, en cuanto fundado en la eficacia de una cura que se apoya en la palabra (p. 1003).

Roudinesco y Plon señalan que la idea de asignar una función simbólica a los elementos (mitos, ritos, creencias...) a través de los cuales una cultura establece sus relaciones y les atribuye un valor significante, es propia de la antropología. Sin embargo, resaltan el hecho que fue Marcel Mauss (1872-1950) quien impuso las nociones de “función simbólica”²³ y “eficacia simbólica”²⁴. Estos autores sostienen que Marcel Mauss concluye en sus estudios psicoanalíticos que “en cuanto a lo que se denomina inconsciente no sería más que el lugar vacío donde opera la autonomía de la función simbólica: ‘Los símbolos son más reales que lo que simbolizan. El significante precede y determina el significado’” (Roudinesco y Plon, 1998, p. 1004). En cuanto a la “función simbólica”, Luis Garagalza (1990), refiere a G. Durand, para acotar que esta “es vista como consustancial al hombre, interviniendo e impregnando tanto la más elemental actividad práctica como la más sofisticada especulación teórica” (p. 57).

²³Función simbólica: capacidad mental para representar una cosa no presente o idea abstracta.

²⁴ Eficacia simbólica: capacidad del lenguaje, a través del significante, como herramienta de sugestión.

Además de lo indicado anteriormente, debemos resaltar el estrecho vínculo que existe entre el lenguaje y los símbolos. Este hecho es subrayado por Freud cuando explica la ramificación de las asociaciones libres expresadas en los “síntomas”, los cuales se resuelven en un análisis del lenguaje. “El símbolo mismo está estructurado como un lenguaje; es lenguaje ‘cuya palabra debe ser librada’” (Rodríguez, 2003, p. 41). En líneas generales el símbolo, desde el psicoanálisis, sería una forma de expresar una realidad trascendente y desconocida, con un sentido aún indescifrado, al cual se espera arribar a través de una interacción entre el consciente y el inconsciente.

Desde el campo de la literatura, también, hay aportes para definir lo que significa el término “símbolo”. Demetrio Estébanez Calderón (2008) señala que el símbolo “es un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él” (p. 993). Este investigador explica que el término símbolo representa en la retórica clásica a un tropo que —de la misma manera que la metáfora, la alegoría y la metonimia— sustituye a una idea por otra a partir de la palabra, con el respectivo traslado de significado. Demetrio Estébanez (2008) declara que el “símbolo, en cuanto signo, evoca una realidad que trasciende el objeto simbolizante, y comporta un sentido oculto y misterioso que apela al fondo irracional del *inconsciente*, del sentimiento y de la emoción” (p. 993). De esta manera en el término simbolizante no se distingue de manera directa ni racional la idea simbolizada.

Según Manuel Antonio Arango (1998) —quien realiza un interesante estudio de la obra de Federico García Lorca desde la perspectiva de la simbología—, “la naturaleza del símbolo es un sujeto que se presta a discusión” (p. 29). Manuel Arango cita a Erich Fromm —psicoanalista, psicólogo social y filósofo humanista—, quien distingue tres clases de

símbolos: a) el símbolo convencional, que se encuentra en la aceptación de una unidad invariable; b) el símbolo accidental, que proviene de condiciones transitorias y se puede apreciar en las asociaciones por contacto casual; c) el símbolo universal, definido por un vínculo intrínseco entre el símbolo y lo que representa (Arango, 1998).

Para Carlos Bousoño (1970) “todo símbolo es siempre un foco de indeterminaciones y entrevistas penumbras” (p. 202). Es por este motivo, según este autor, que quizá en toda manifestación mítica y religiosa lo simbólico ocupa un rol esencial de expresión en estos campos, y es por eso por lo que existe la ya conocida coincidencia de determinados símbolos utilizados en las religiones de diferentes épocas y lugares, con los símbolos utilizados en la poesía como el fuego, el día, la luz, la noche, el sol, las tinieblas, la lluvia, etc. En *Teoría de la expresión poética* (1970), este autor hace un recorrido por varias clases de símbolos: simple, continuado, monosémico, disémico, símbolos de la soledad y relaciones de doble encadenamiento simbólico.

Según Carlos Bousoño, el sentido de un símbolo, y su correspondiente interpretación, varía muchas veces de acuerdo con las cuestiones culturales e históricas. A manera de ejemplo cita que el símbolo de la “noche” en la poesía grecolatina —y también en su mitología— está relacionado a la muerte y especialmente al averno. Sin embargo, el mismo símbolo en la poética de San Juan de la Cruz o fray Luis de León significa el encuentro con Dios. Estas variaciones se extienden también a que, dentro de un mismo autor, algunos símbolos puedan tener un carácter polisémico, otorgándole al mismo símbolo una pluralidad de valores positivos o negativos.

Desde el campo del comentario de textos literarios, Rafael del Moral (2004) sostiene que “el símbolo es un procedimiento metafórico que consiste en asociar dos planos —el real y el imaginario— sin que entre ellos exista una relación aparente ni una equiparación física, sino puramente emotiva” (p. 274). Del Moral manifiesta que este recurso es propio de la estética y tendencias poéticas del siglo XX, y que entraña una cierta dificultad en el lector en tanto este debe conocer, mediante la lectura de la obra, el significado que el autor le otorga a ciertas palabras. Cita el ejemplo de Antonio Machado, para quien la “tarde” —término usual en el uso poético— “simboliza el hastío, la tristeza, incluso la muerte, pues todos estos significados se deducen del valor específico que quiere atribuirle el poeta” (Del Moral. 2004, p. 275). En el caso de Miguel de Unamuno, Del Moral señala que para este escritor y filósofo español el término “buitre” —a lo largo de su obra— establece una relación simbólica con el sentimiento de angustia.

Dentro de la disciplina de la crítica literaria, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (2013) explican que el símbolo es “un término extremadamente polisémico, tanto si lo consideramos en las diferentes ramas del saber humano en que se emplea (por ejemplo, la lógica simbólica), como si lo referimos únicamente a las que se relacionan directamente con la semiología, la lingüística o la literatura” (p. 381). Estos dos autores refieren a Paul Ricoeur para precisar que el símbolo existe “cuando la lengua produce signos de grado compuesto en los que el sentido, no bastándole designar a un objeto cualquiera, designa otro sentido que no podría ser alcanzado sino en esa y por esa traslación” (Marchese y Forradellas, 2013, p. 381).

Para Antonio García Berrio (1989) en los textos artísticos el ordenamiento de los símbolos elementales “suele comparecer transformados en mito. La construcción simbólica de las obras artísticas tiene sus canteras en el fondo de la atracción antropológica del universo de regímenes imaginarios y de formas simbólicas terminales que las expresan y consolidan” (p. 45).

Desde el campo de la retórica, para Helena Beristáin (1985), un símbolo es aquel signo que:

en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto. Su carácter reside en el hecho de que existe la convención de que será interpretado como signo, aunque nada establezca una conexión entre signo y objeto. La de los símbolos, es la única clase de signos que se basan, por definición, en una convención (p. 458).

Para esta investigadora en Lengua y Literaturas Hispánicas, el símbolo opera a partir de una relación de aprendizaje dentro de un contexto social específico. De esta manera el objeto connotado por el símbolo es siempre común y universal, “es un tipo de objeto y no un objeto individual; el símbolo lo reproduce, no lo señala de manera directa” (Beristáin, 1985, p. 458).

El símbolo también es interpretado desde la mitocracia y la crítica simbólica. Demetrio Estébanez (2008) expresa que existe “una metodología crítica que tiene por objeto el estudio de los símbolos, bien en sí mismos o formando parte de un mito, que desarrolla la comprensión de un determinado símbolo (mitocracia)” (p. 988). Estébanez señala que el término “simbólica” —dependiendo de los diversos campos de investigación— puede referirse a la hermenéutica, al conjunto de interpretaciones sugeridas por los símbolos, o a la corriente de crítica literaria que se encarga del estudio de los textos

con el objetivo de determinar las asociaciones que se generan a partir de símbolos recurrentes que modelan un universo imaginario y determinan la estructura compleja de los textos. La mitocracia investiga las diversas formas en que los símbolos articulan la estructura y las relaciones en los relatos míticos. A través de técnicas de interpretación, la mitocracia busca “descubrir el universo imaginario latente en los mitos, al tiempo que extienden su aplicación a otras formas de relatos de ficción o textos poéticos que, mediante símbolos, ofrecen una forma peculiar de representación del mundo” (Estébanez, 2008, p. 990).

Avanzando en las acepciones que el término “símbolo” genera, acudimos a la filosofía para desentrañar un poco más el carácter polisémico de este término. En la antigua Grecia existía, entre sus ciudadanos, la usanza de cortar en mitades una moneda o cualquier otro objeto de valor, y dar la mitad al amigo, huésped, familiar o conocido, con la finalidad de establecer de manera figurada una alianza. La mitad del objeto ofrecido y conservada por ambas partes —relación que se extendía hacia las generaciones posteriores— permitía que se reconocieran más adelante. Este objeto de reconocimiento se denominaba “símbolo”.

Brugger y Schöndorf (2014) indican que ya desde Platón en “la comprensión del ser todo ente, en virtud de su participación en el ser, puede considerarse como un símbolo” (p. 467). Estos dos investigadores opinan que, en un sentido general y amplio, el símbolo es un signo que indica a otra cosa y la da a conocer en su connotación. Dentro del contexto filosófico, la presencia de lo simbolizado en el símbolo puede revelar diferentes niveles de intensidad, ya que el símbolo se expresa más allá de sí mismo porque contiene lo

simbolizado y participa junto con él en su significado, pero tampoco el símbolo no puede identificarse solamente con lo simbolizado. Brugger y Schöndorf (2014) señalan que “como signo, el símbolo no solo se dirige al entendimiento, su comprensión es un acto del hombre entero (vivencia)” (pp. 467-468).

El hombre capta la realidad circundante a través de formas simbólicas, las mismas que se expresan en el lenguaje, en la religión, en el mito, en las diversas manifestaciones artísticas y también con el conocimiento científico. De esta manera la realidad siempre es interpretada a través de los símbolos. Para Ernst Cassirer existe una gradación en la distancia entre el símbolo y el objeto que se expresa a partir de él: en la simbolización mímica se establecen rasgos característicos; en la analógica, estos se transforman; en lo puramente simbólico, se asume solamente el significado. Además, Cassirer (1971) señala que la palabra es “la expresión simbólica más madura del desarrollo lingüístico marcada por la distancia entre el signo y su objeto” (p. 237).

Ernst Cassirer realiza, —a partir de ciertos postulados del científico Johannes von Uexküll— una interesante analogía entre la biología y la cultura del hombre. Estima que para entender las expresiones de la vida cultural humana hay que profundizar en el conocimiento de sus formas simbólicas. La razón, en opinión de Cassirer (1968), es un “término totalmente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad” (p. 49). Entre lo meramente biológico y lo cultural, destacan las formas simbólicas: “Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico” (Cassirer, 1968, p. 49).

Nicola Abbagnano realiza una interesante descripción de su evolución a través de la historia de la filosofía. Inicia esta exposición indicando que los primeros acercamientos académicos sobre el símbolo surgen en el siglo XIX con Georg Friedrich Creuzer (1771-1858), quien —en su obra *Simbolismo y mitología de los pueblos de la antigüedad, particularmente de los griegos*— define al símbolo como una especie de revelación de lo divino, “como un rayo que surge de la profundidad del ser y del pensamiento” (Abbagnano, 2010, p. 975). La definición de Creuzer es compartida por Johann Jakob Bachofen (1815-1887) para quien el “símbolo es cualquier cosa por sí misma terminada y autosuficiente que puede prestarse a diversas explicaciones, quedando sin embargo en su esencia completamente autónoma de toda explicación” (Abbagnano, 2010, p. 975). Friedrich Hegel (1770-1831) refuta la definición de Creuzer y sostiene que el símbolo es “algo por sí mismo autonomamente concluso y por ello suficiente” y que, en general, “es una existencia externa que está inmediatamente presente o dada la intuición, pero que no debe ser comprendida con base en sí misma, como se presenta de inmediato, sino en un sentido más amplio y universal” (Abbagnano, 2010, p. 975).

Para extender, un poco más, nuestras indagaciones sobre el alcance del término “símbolo” en la disciplina filosófica acudimos al *Diccionario de filosofía ilustrado: autores contemporáneos, lógica y filosofía del lenguaje*, en el que Hugo Martínez y Leonor Martínez (1997) declaran que:

En general, se entiende por símbolo aquello que representa algo diferente de sí mismo; pero el verbo griego de donde proviene, que significa juntar, comparar, insinúa que originalmente estaba presente la idea de analogía entre signo y significado, que todavía sobrevive en algunas de las modernas acepciones del término (p. 515).

El símbolo “se utiliza en el sentido de objeto que refiere o remite a otro objeto, pero que también reclama atención por derecho propio, en calidad de presentación” (Martínez y Martínez, 1997, p. 515). Como lo señalan estos investigadores, el símbolo se “caracteriza por una transparencia de lo especial (la especie) en lo individual, o de lo general (el género) en lo especial, sobre todo por la transparencia de lo eterno a través de lo temporal y en lo temporal” (p. 515).

Desde el campo de la hermenéutica analógica²⁵, Gemma Gordo (2011) señala que “si interpretar es un indicar y esto lo realiza un signo y el signo más interpretable, más completo, más multívoco, con más carga interpretativa, es el símbolo, la interpretación del símbolo es la más plena” (p. 300). En relación con esta premisa, esta investigadora infiere que la poesía —al estar articulada y compuesta, en su mayoría, por símbolos, y ser el arte que más recurre al símbolo— es lo más interpretable o necesitado de interpretación y no de cualquier interpretación, sino de una interpretación analógica, “por ser la analogía la más adecuada para interpretar el símbolo” (Gordo, 2011, p. 300).

En palabras del Mauricio Beuchot (2004) —quien propone una nueva perspectiva de interpretación denominada “hermenéutica analógica”— el símbolo es:

el signo que une dos cosas, dos elementos o dos dimensiones. Así lo material con lo espiritual, lo empírico con lo conceptual, lo literal con lo metafórico, alegórico o figurado. Una es conocida, nos pertenece; es con la que iremos en busca de la otra, la que embona con ella, con la cual, y solo con la cual se cumple la simbolización, se lleva a cabo el acontecimiento de simbolicidad. Esa otra parte que nos falta, con la que nos conecta la que poseemos, es precisamente la mejor. Tenemos la parte individual y concreta del símbolo, y ella nos lleva a la universal y abstracta; la sensorial nos lleva a la conceptual; la corporal a la espiritual. Al juntarse las dos partes, hay un límite en el que se unen, se conectan. Ese es

²⁵ Nota: la hermenéutica analógica es un tipo de interpretación preponderantemente abierto, que aspira a lograr cierta unidad. Es un tipo de hermenéutica organizada a partir de la noción de analogía. Esta interpretación hace posible no solo una única interpretación posible, pero tampoco apoya una apertura infinita de las mismas.

el límite analógico. La parte de símbolo que poseemos nos hace conocer por analogía, analógicamente, la otra parte, que es la superior o trascendente, o trascendental. La que supera lo empírico (p. 144).

De acuerdo con lo anterior podemos inferir que acostumbramos a ver empíricamente la parte del símbolo que tenemos en una especie de sinécdoque, en una especie de metonimia, tomando la parte por el todo, y nos hemos acostumbrado a ver el símbolo como la parte que nos corresponde poseer. Sin embargo, atendiendo a la etimología del término vemos que el símbolo es un tipo de signo que se conecta con otro, se relaciona con él y los dos se integran en un objeto. El símbolo, desde tradiciones ancestrales, se convierte en la parte que se da a una persona y la otra la que queda con el otorgante, y que permite reconocerse cuando se reúnan. De esta forma, el símbolo conecta, media y complementa.

Aquí es conveniente hacer una breve digresión sobre algunos aspectos que desarrollaremos en el siguiente capítulo (“Análisis e interpretación de los símbolos en la obra poética de Alejandra Pizarnik”) en tanto en esta investigación se relacionan tres variables fundamentales: interpretación, símbolo y discurso poético.

Tal como lo señala Gemma Gordo, la poesía —al ser una manifestación artística que está compuesta en su mayoría por símbolos— se convierte en un campo de interpretación particular. Para apoyar esta idea la investigadora cita a Mauricio Beuchot para sostener que el símbolo —por su carácter analógico— requiere ser interpretado analógicamente, “ya que exclusivamente la analogía podría captar esa parte de sentido que el símbolo contiene y que es imposible de captar de otro modo” (Gordo, 2011, p. 301). Gemma Gordo sostiene que esta relación entre analogía y símbolo —en el planteamiento

hermenéutico de Beuchot— permite que exista un tránsito desde la hermenéutica analógica hacia una hermenéutica simbólica.

A partir de esta relación establecida entre el símbolo y la analogía, Mauricio Beuchot ha propuesto toda una nueva perspectiva hermenéutica que él denomina hermenéutica analógica. Mauricio Beuchot (2015) presenta como un hecho histórico el uso de la analogía para poder acceder a ciertos tópicos que escapan a la razón (lo irracional), aceptando de esta manera que la razón tiene ciertos límites. Buscando superar estos límites, Beuchot se enfrenta a ellos con la intención de superarlos por otra vía: la interpretación de lo simbólico, lo afectivo y lo poético. Partiendo de esta óptica, propone un nuevo tipo de racionalidad a la que llama “racionalidad analógico-simbólica”. De esta manera esboza su intención de que la hermenéutica se oriente hacia una hermenéutica analógico-simbólica del símbolo. Sobre esto, Beuchot (2015) explica que:

La hermenéutica analógico-icónica se centra, pues, de manera más propia, en el símbolo; está hecha para él. Es, en cierto sentido, una hermenéutica simbólica. O tal vez sea más correcto decir que es una hermenéutica simbólica, simbolizante, porque deja un buen espacio a la búsqueda de una entraña simbólica que tienen los lenguajes (sean hablados, escritos, actuados y aun de cosas o de acontecimientos). Hay una lucha entre la lectura literal y la simbólica que es ociosa, pues ambas perspectivas son necesarias... Por eso es necesario pasar de una hermenéutica analógica a una icónica-simbólica, que nos abra a la captación del sentido de los símbolos, y que también pueda cerrar de alguna manera y en alguna medida el ámbito de su significación (p. 190).

En tanto el símbolo remite a algo que va más allá de su significado primero a un segundo significado, la analogía media entre ellos y establece entre estos dos significados —el literal y el figurado— la posibilidad de pasar de uno al otro. Para Beuchot (2013) “el símbolo siempre hace pasar; es una guía. Es clave para rastrear algo, generalmente en un sentido oculto: el de las cosas, el de las personas, el de la vida, el de la realidad, el del

misterio” (p. 143). En relación con lo anteriormente explicado respecto al vínculo del símbolo con las teorías de la hermenéutica analógica, Mauricio Beuchot (2004) resalta que:

El fenómeno del símbolo, o acontecimiento simbólico, o semiosis simbólica, se mueve en un contexto analógico, ya que es por excelencia un signo que sobreabunda en significado. Siempre su significado se nos queda más allá, nunca se agota por completo, continuamente el significado alcanzado nos remite a otro aspecto que queda pendiente. Así, aquí el peligro es que el signo se nos dé en una semiosis infinita, o al menos en una interpretación infinita y que, por lo mismo, sea inalcanzable. Mas, para evitar la caída en la semiosis infinita, indeterminada, podemos decir que, gracias al conocimiento analógico, alcanzamos o acotamos el significado suficiente del símbolo, que nos da una comprensión satisfactoria del mismo. A diferencia de la semiosis infinita, que conduce al caos interpretativo, el símbolo, que admite una interpretación solamente analógica, siempre limitada, nos brinda la experiencia de que, a pesar de nuestro conocimiento tan pobre del mismo, nos deja una comprensión bastante para vivir. Algunos dicen que el símbolo no se puede interpretar, solo se puede vivir. Pero si el símbolo es un signo, puede interpretarse aun cuando sea de una manera muy incompleta e imperfecta, pero suficiente como se ve en la interpretación analógica que propongo (p. 143).

Gemma Gordo explica que el interés de Beuchot por aplicar la analogía al símbolo nace de su discrepancia respecto a que, según este autor, el símbolo es interpretado de dos maneras opuestas (la interpretación univocista y la equivocista del símbolo) y, según él, por ser opuestas, son erróneas. En el primer caso “el símbolo sería interpretable casi por completo” y para el segundo caso “sería interpretado de infinitas maneras, derivando en la imposibilidad de interpretarlo (solo se podría vivir), siendo para estas últimas un misterio irreductible e inaccesible” (Arenas-Dolz y Gordo, 2011, p. 301). En este último caso podemos inferir que el símbolo no represente nada concreto, de manera tal que no desempeñe la función principal del mismo, que es la de ser un mecanismo cultural. Al respecto Beuchot (2013) da parte de que “los símbolos son un ingrediente esencial de cada cultura, porque ellos dan vida, ayudan a preservar la memoria y la identidad de los pueblos” (p. 139).

Desde la teoría crítica y los estudios culturales, el símbolo también es abordado. Para los investigadores de este campo, el símbolo es un vehículo de comunicación en donde el emisor y el receptor comparten “una asociación adquirida y arbitraria entre la señal y un significado convencional” (Graves, 2002, p. 589). El símbolo, desde esta disciplina es referido como la base fundamental de la comunicación humana y forma parte de la vida social y existe en todas las culturas. Graves (2002) explica que “la riqueza de la vida mental humana —lenguaje, valores, teorías, ARTE, literatura, religión, filosofía, parentesco, diferenciación social compleja, etcétera— requiere una simbolización muy elaborada” (p. 589). En estas dos disciplinas los sistemas de símbolos son concebidos como estructuras complejas y coherentemente estratificadas, generalmente de orden universal y con la capacidad de desencadenar poderosas respuestas del subconsciente.

De manera preliminar, podemos definir el símbolo como la representación de una idea susceptible de ser percibida a partir de una serie de rasgos asociados a ciertas convenciones socialmente aceptadas. En otras palabras, el símbolo es la representación sensitiva de una imagen, la misma que tiene una relación con una idea; relación que se establece a través de un vínculo convencional con su objeto. El símbolo representa, de algún modo, una idea que es susceptible de percibirse a través de los sentidos y que posee rasgos aceptados por convención. En palabras de Carl Jung (1995):

Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria, aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Es así que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio (p. 20).

Como se ha podido ver, hasta este punto, el carácter multitemático del término símbolo nos obliga a seguir profundizando en la búsqueda por comprender a cabalidad los

alcances semánticos del mismo. Manfred Lurker (2018) explica esta dificultad cuando sostiene que:

Puesto que a la esencia del símbolo pertenece sin duda el no poderlo definir, es decir, explicarlo en conceptos, no nos atendremos a una explicación formal. La expresión simbólica, distinta por completo del signo convencional y accidental, remite —independientemente del conocimiento y reconocimiento intelectual— a otro plano del ser. Si es un símbolo auténtico, solo puede ser 'el' plano superior del ser; el símbolo representa más de lo que manifiesta. En lo natural y material del signo se hace transparente el fundamento de su existencia. Es importante tener en cuenta que no se puede trazar un límite rígido entre imagen (cargada de sentido) y símbolo. El símbolo y los términos afines a él —como imagen, metáfora, comparación, analogía y también alegoría— constituyen una serie conceptual, en la que los conceptos individuales se yuxtaponen y superponen; pero debido a su diverso valor, no todos los conceptos ocupan mucho 'espacio' y en su mismo punto de partida no se pueden fijar con precisión (p. 3).

Dentro de este contexto de indagación se puede inferir que el símbolo mantiene un doble carácter: es un medio polivalente de revelación y ocultamiento a la vez. Y de ahí nace la dificultad para no solo definir el término, sino también para interpretarlo. Cuando tratamos de explicar un símbolo lo hacemos a través del lenguaje de los conceptos, pero siempre queda una diferencia intraducible. La razón muchas veces no es capaz de interpretar a cabalidad la remisión y representación que ejecuta el símbolo de lo incompresible, ya que el símbolo es siempre un resumen de una cantidad de ideas concretas. El símbolo tiene la inmensa capacidad de amalgamar una serie de ideas en una creación gráfica, que no se lograría de otra manera.

Es conveniente en este punto reflexionar sobre ciertas consideraciones alrededor de las implicancias del término “símbolo”. Con seguridad existen una serie de símbolos que alcanzan —por lo menos ideal y teóricamente— a todo el género humano (piedra: dureza, rigidez; corazón: sentimiento, amor; círculo: perfección, etc.), de los cuales se han encargado la antropología y la psicología; otros símbolos estarán referidos con mayor

precisión a ciertas épocas o expresiones de algunas culturas (pan: redención en la doctrina cristiana, la esvástica o suástica: con diferentes interpretaciones para el budismo, cristianismo, hinduismo y también para la Alemania nazi); otros mucho más restringidos a la obra de un autor o al contexto particular de una comunidad en minoría, y algunos otros que, inclusive, son interpretados de manera opuesta.

La plasticidad del símbolo nos lleva a inferir que, con la ayuda de las diversas disciplinas que se ocupan del mismo, podemos otorgar a las obras artísticas ciertos valores de carácter simbólico que quizá nunca fueron conscientes en el autor en el momento de crear, pero que aparecen en la misma y que, de esta manera, pasan al dominio interpretativo del lector u observador, quien asume una nueva posibilidad y capacidad hermenéutica. De manera inversa el autor puede crear un universo simbólico particular que se expresa a lo largo de su obra, de tal manera que el lector debe conocer estos códigos para poder cumplir con la solicitud del autor de denotación y connotación expuesto en la obra.

Si bien es cierto estas múltiples definiciones del término “símbolo” —que se aplican y provienen desde tantas disciplinas—, podrían parecer una dificultad para la investigación, fundamentalmente no representa ninguna contradicción, sino por el contrario otorga una amplia gama de campos para la aplicación hermenéutica y la exploración teórica desde la simbología.

Dentro de la indagación que desarrollamos para diferenciar el término “símbolo” de otros —que podrían generar confusión por su cercanía semántica— llegamos al “simbolismo”.

Etimológicamente el simbolismo se forma desde dos raíces: a) del latín *simbŏlum*, y este del griego *σύμβολον*, representación perceptible de un concepto socialmente aceptada a partir de ciertas convenciones; b) del sufijo griego “ismo”, que significa doctrina o sistema. El simbolismo es la utilización de los símbolos para un fin determinado. El simbolismo es un sistema articulado de símbolos que permite patentizar un concepto, un hecho o una creencia. Este sistema funciona por la asociación de ideas que establecen y promueven los símbolos, asociación que crea redes significantes a partir de símbolos encadenados. Desde la disciplina del estudio de los “ismos” (sufijo que denota doctrina, sistema, partido), el simbolismo es interpretado como “el sistema de relación constituido por los símbolos” (Cirlot, 2006, p. 596). Cirlot se extiende en la sustentación del término “simbolismo” indicando que es una expresión de la capacidad lírica del pensamiento humano, en tanto nace en la necesidad de enlazar los objetos tangibles con las ideas: el símbolo establece un equilibrio entre el mundo exterior —la realidad— y el mundo interior —la imagen— vinculando estas dos esferas y llenando el vacío existente entre ambos universos. El símbolo logra, de este modo, la unión entre los objetos reales y los imaginarios. Juan Cirlot manifiesta que existen otras acepciones más específicas del campo de acción del simbolismo: el simbolismo artístico y literario, el simbolismo cromático, el simbolismo espacial, el simbolismo numérico, el simbolismo surrealista y el simbolismo tradicional.

El simbolismo asociado a la literatura fue utilizado por primera vez por Jean Moréas, quien —en los prólogos de sus primeras obras— se adjudica para sí el calificativo de simbolista. En 1886, Moréas publicó el “Manifiesto del Simbolismo”, a partir de la premisa fundacional de que este nuevo estilo es “enemigo de la enseñanza, la declamación,

la falsa sensibilidad y la descripción objetiva”. Después de este manifiesto, el movimiento —que surgió a finales del siglo XIX en Francia— se convierte en una escuela artística que se caracteriza por evocar, a través de otras imágenes, a los objetos en lugar de nombrarlos directamente. Los escritores de esta escuela compartían la visión de gestar una ruptura con el Realismo y Positivismo —categorías estéticas que preponderaban la descripción objetiva y racional, el didactismo a través de la poesía y el tono declamatorio—.

A partir de este movimiento se produce, principalmente con Verlaine, la superación de un impresionismo sensualista y se proyecta una nueva línea temática desde una concepción en el que la poesía es un producto exigente, hermético, espiritual, y en donde la realidad se convierte en todo momento en un misterio por descifrar, exigiendo al poeta establecer las correspondencias latentes que relacionan a los objetos sensibles. Desde la perspectiva simbolista, todo esto se lograría con base en los valores implícitos en el lenguaje —y su capacidad de vincular la idea y la realidad y viceversa—, su capacidad metafórica, el ritmo y musicalidad de las palabras.

Los poetas de este movimiento sostienen que existen tópicos en la realidad que no pueden ser percibidos, mucho menos interpretados, a través de la experiencia empírica de los sentidos y del intelecto, sino que se necesita de la intuición poética para acercarse a esa realidad que solo se puede percibir desde el lenguaje simbólico.

El símbolo, base conceptual del simbolismo, se convierte, en este movimiento, en la expresión mediata de un significado, el mismo que no es posible descubrir directamente. La poesía comparte con otras expresiones artísticas, como la música y la plástica, la capacidad

de acceder al sentido profundo y oculto de la realidad a través de los símbolos (Hauser, 1969).

Rafael del Moral (2004) explica que el simbolismo “es una escuela poética francesa del siglo XIX con claros influjos en el Modernismo. Trata de crear una poesía que sugiera la vida y las emociones íntimas del poeta mediante correspondencia entre ella y el mundo de los objetos” (p. 274). El simbolismo describe un modo de expresión poética en el que las palabras son utilizadas para sugerir estados mentales más que por su contenido objetivo y denotativo.

El simbolismo, que nace en la literatura, se extendió, luego, hacia otras expresiones artísticas como la escultura, la pintura, la música, el teatro, pero también hacia otras disciplinas como la psicología, la filosofía, el psicoanálisis, etc.

Desde la psicología, el concepto de simbolismo está relacionado a la “sustitución de un símbolo por un impulso reprimido u objeto aterrador a fin de evitar la censura por parte del superego” (APA, 2010, p. 467). Dentro de la teoría cognitivo-conductual del psicólogo Albert Bandura, el proceso de simbolización implica la capacidad del ser humano de entender el propio comportamiento social a partir de imágenes o palabras.

El simbolismo desde el psicoanálisis se entiende como “el sistema de representación basado en símbolos y destinado a expresar creencias y transmitir tradiciones y ritos” (Roudinesco y Plon, 1998, p. 1005). Dentro de este campo, el término simbolismo se utiliza, de manera crítica, en relación con la interpretación de los sueños.

El simbolismo, entendido como el uso de los símbolos para un determinado fin, también forma parte de la estructura discursiva y doctrinaria de las diferentes religiones, desempeñando de esta manera un importante rol dentro de las mismas. Todo símbolo siempre es un signo visible. Antiguamente, el símbolo (mitades de una tablilla de barro repartida entre dos personas) era la representación tangible de un pacto. De esta manera el símbolo (cada una de las partes) se establecía como un signo de relación por el cual se reconocen las alianzas y se sienten unidos los miembros de cierta comunidad. De esta forma la primera función del símbolo es establecer un vínculo entre los hombres (Meslim, 2000). Esto es reforzado por Carl Gustav Jung (2009), para quien “el objetivo de los símbolos religiosos es dar significado a la vida del ser humano” (p. 231, Tomo I).

Rosmery Goring (1997) sostiene que un “símbolo es un signo que manifiesta o hace transparentes penetraciones y verdades que estaban previamente ocultas” (p. 741). Las doctrinas de fe conocen la capacidad sígnica del símbolo religioso para lograr establecer una relación entre el creyente y lo sagrado. Goring (1997) refuerza esta idea cuando resalta que “el éxito y supervivencia de una religión se puede decir que depende de la capacidad de sus símbolos para revelar nuevas dimensiones de la experiencia religiosa de sus adeptos” (p. 741).

Manuel Antonio Arango (1998) indica que el símbolo religioso es el más representativo de los símbolos, resaltando que en el cristianismo la palabra se transforma en símbolo y este se convierte en sacramento. Para este investigador, en el contexto religioso, si el símbolo “hace parte de la creación del universo, participa por lo tanto de la unión con el aspecto divino y todo lo creado” (Arango, 1998, p. 31). El acto simbólico revela un

carácter de misterio y compromete una visión de unidad en el universo, sirviendo de comunicación a través de lo temporal y del espacio.

El uso de los símbolos para fines religiosos es milenario y se remonta a las primeras expresiones culturales del ser humano. Al ser humano no le basta la propia imagen y palabra para expresar sus pensamientos, necesita del “Otro” para legitimar su existencia. En el contexto del acto de profesar una creencia, el creyente sabe que su propia imagen solamente cobrará sentido en la referencia que establezca con una imagen primigenia. De esta manera todas las imágenes que forman parte de las doctrinas y libros sagrados “están bajo la luz y la oscuridad de la imagen primigenia, cuyo esplendor revelan reflejándolo y cuya infinitud ocultan” (Lurker, 2018, p. 1). Las imágenes, que conforman el universo ideológico de las doctrinas religiosas, se convierten en símbolos que asumen dos sentidos: “primero, imágenes, que, por ser irradiadas, tienen un sentido por el fundamento primigenio; segundo, porque, por encima de sí mismas, remiten al sentido del ser” (Lurker, 2018, p. 1). Para el creyente, el símbolo se convierte en una manifestación concreta, en el que el concepto de lo absoluto y divino es innato, de tal forma que puede expresarse muchas veces con más suficiencia que las palabras.

Un excelente ejemplo del uso de los símbolos en los universos imaginarios religiosos lo encontramos en la fe y la doctrina cristiana en donde Jesucristo, como hombre, constituye el símbolo de Dios, “porque Dios está presente sin límites en la figura humana de Jesús” (Burgger y Schöndorf, 2014, p. 467). De esta manera, Dios como idea incomprensible mediante conceptos de orden racional puede conocerse en el símbolo del

cuerpo de Jesús, ya que el cuerpo es la extensión de lo divino y el continente del alma humana.

El conocimiento de los símbolos guarda estrecha relación al más vasto dominio de la historia de las religiones y creencias, sin embargo, a pesar del considerable esfuerzo de análisis realizado, todo esfuerzo por gestar una síntesis organizada del corpus simbólico ha fracasado hasta el presente (Beigbeder, 1971).

Ramón Andrés (2012) explica que, “en el eje central de los mitos, creencias, religiones y las fábulas heroicas, está presente siempre el angustiante antagonismo entre el tiempo humano y la eternidad divina” (p. 5). Este antagonismo es la causa de asumir una posición filosófica de vivir para conocer y morir para ir en busca de lo que no se pudo encontrar en esta praxis vital. En esta búsqueda, el símbolo se manifiesta como una posibilidad de entender no solo nuestra naturaleza humana, sino también los temas metafísicos que incumben al hombre. Este investigador estima que “aunque de la interpretación de los símbolos y escritos derivara un sinsentido, una respuesta oscura, no constituía un obstáculo para el acercamiento del saber, bien al contrario, abría brechas hacia lo que no puede ser definido con facilidad” (Andrés, p. 6).

En el mismo sentido Mircea Eliade estima que los símbolos desempeñan un papel fundamental en toda sociedad tanto arcaica como tradicional, siendo considerado estos como una forma autónoma de conocimiento. Para este historiador de las religiones, “el símbolo revela ciertos aspectos de la realidad —los más profundos— que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento” (Eliade, 1974, p. 12).

En la línea de establecer las diferencias entre el símbolo y otros términos que pueden prestarse a confusión es relevante determinar los alcances del término “signo”. En tanto vivimos en un mundo sónico: cualquier objeto, sea cultural o natural, es susceptible de obtener un valor agregado, es decir adquirir un significado. El hombre ha incorporado una dimensión semiótica, es decir el empleo de signos para poder comunicarnos los unos con los otros y así expresar lo que queremos, lo que pensamos, lo que sentimos y la manera en cómo nos relacionamos con nuestra realidad.

Por un lado, nuestra comunicación se basa en el “lenguaje”, entendido este como la capacidad del hombre para poder interactuar con sus semejantes a través de diversos signos (orales, corporales, olfativos, táctiles, visuales...). Por otro lado, la “lengua” es el conjunto de signos utilizados por las diversas sociedades y que podríamos también definirla con el sinónimo de “idioma”²⁶. Dentro de estos dos conceptos (lengua y lenguaje), el signo lingüístico está compuesto por los signos orales que se articulan y componen en nuestro lenguaje, y que representa un elemento que implica a un “significante” y un “significado”, y de cuya relación se establece una “significación”. De esta manera, el signo es una entidad que consta de dos términos que se vinculan y concertan en nuestra mente: un “concepto o idea” y una “imagen acústica”. El significado es el concepto o idea, y el significante, la imagen acústica. Así el “significado” es la idea o concepto que se expresa a través de las variables lingüísticas (palabras, textos, expresiones) y el “significante” es el componente que, en relación con el significado, forma un signo de orden lingüístico, constituyendo así una imagen acústica.

²⁶ Sistema de signos que utiliza un grupo social para comunicarse de manera oral o escrita.

Todo proceso de comunicación necesita de un emisor y un destinatario que se relacionan a través de un código común, de tal forma que así el mensaje, sea signo o conjunto de signos, contiene una significación.

Elin Runnquist y Jaime Nubiola (2016) explican detalladamente la clasificación de los signos según Charles S. Pierce, para quien el enfoque de las ideas se distingue por tres categorías: primeridad, segundidad y terceridad, categorías que aplicadas al signo dan lugar a una clasificación compleja de signos. Dentro de estos se distinguen tres principales: el índice, el ícono y el símbolo.

El signo —campo de estudio específico de la semiótica—, es un término que es compartido por una serie de disciplinas académicas. Charles Sanders Pierce desarrolló una teoría de los signos con la intención de encontrar un marco ideológico para interpretar la universalidad del pensamiento humano. Según este filósofo y científico, el signo es la representación mental de un “objeto perceptible, o solamente imaginable o aun inimaginable en cierto sentido” (Pierce, 1986, p. 23). A través de esta representación mental se pueden conocer los objetos de la realidad. El signo está compuesto por tres componentes: el “objeto” (que viene a ser la parte de la realidad que es conocida a través del signo); “el representante o signo” (que cohesiona los aspectos generales y específicos del objeto); y “el interpretante” (que es la representación del objeto en la mente de la persona). Para Peirce, el signo es una cualidad mental que reemplaza en nuestra mente a algo. En otras palabras, el objeto que es percibido activa en la mente un signo semejante —o más evolucionado— a él, y que representa al mismo objeto.

El signo viene a ser una especie de metáfora, ya que establece una relación entre un objeto real y una imagen, idea o concepto. De esta manera se dispone una conexión entre cualquier elemento que pueda ser percibido a través de los sentidos y que nos remite a un concepto o idea. Para Charles Morris (2003) “el símbolo es un signo que produce el intérprete para que actúe como sustituto de algún otro signo del cual es sinónimo” (p. 36).

El signo tiene cuatro características fundamentales: a) Es arbitrario: la relación entre el significado y el significante no se establece individualmente, sino surge desde una sociedad lingüística en particular; b) Mantiene un doble enlace: pues está formado por diversos elementos y, estos a su vez, por otros subelementos; c) Es mutable e inmutable: es inmutable en un momento específico dentro de la sociedad lingüística, por lo que este no puede ser modificado de manera individual; pero a su vez es mutable, ya que mantiene un avance paralelo con la evolución de una lengua en el tiempo y en su uso; d) Es lineal: ya que se desarrolla en un tiempo y en un espacio particular, es decir el tiempo de pronunciación y el espacio que ocupan las letras del signo lingüístico.

De acuerdo con la teoría de Pierce, el signo —según la relación que se establece con el objeto— se divide en tres tipos: el índice, el ícono y el símbolo. El ícono establece un vínculo directo de semejanza con el objeto que representa. Pinturas, mapas, fotografías, retratos son claros ejemplos de esto. Los íconos establecen conexiones de similitud con el objeto y se distinguen por establecer una relación de similitud y analogía con él. Son el tipo de signo que muestran algo parecido o algún tipo de coincidencia con el objeto. Un buen ejemplo podría ser un plano urbano que muestra una imagen parecida (de alguna manera) con la de su objeto: la ciudad.

Ducrot y Todorov (2003) señalan que un ícono es “un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su naturaleza interna” (p. 105). El ícono, según estos autores, es lo que muestra la misma sustancia, o la misma cualidad que el objeto denotado.

Siguiendo la línea de Charles S. Pierce —para quien el ícono es una de las tres clases de signos, junto con el índice y el símbolo—, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (2013) sostienen que “un signo es un ícono cuando existe una relación de analogía formal entre el representante y lo representado, por ejemplo, el plano de una casa o, mejor aún, un retrato” (p. 203).

Peirce cataloga los íconos en imágenes (signos que comparten algunas cualidades con el objeto); diagramas (signos que establecen relaciones análogas entre los componentes establecidos), como por ejemplo el organigrama de una empresa y su estructura jerárquica real; y las metáforas (que son signos que guardan una relación de paralelismo con el objeto), esta relación implica una correspondencia de similitud entre el contenido de dos objetos en la cual se establece una conexión de semejanza.

Desde la perspectiva de la crítica literaria, “el ícono tiene importancia en la consideración de las obras que presentan por una parte una vertiente textual y diegética —el teatro, el cine— y por otra una cualidad distinta a esta —las imágenes, otros elementos visuales— que le son precisos para ser realizadas” (Marchese y Forradellas, 2013, p. 203).

A su vez, el índice es un tipo de signo que se caracteriza por representar una relación causal entre dos fenómenos. Esta relación es de continuidad con respecto a la realidad. Los índices (o indicios) son “rastros” (elementos, objetos, señas, etc.) dejados por algo o alguien en el lugar en el que algo ha acontecido. Estos rastros son susceptibles de ser

analizados y a través de ellos es posible establecer una relación causal entre el objeto y el hecho acontecido. De esta manera es factible poder establecer una línea de vinculación con ese alguien o algo, causante del hecho, y descubrir su presencia o acción en lo que ha acontecido.

Ducrot y Todorov (2003) señalan que un índice es “un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él” (p. 105). Para estos dos autores, el índice es un signo afín con el objeto denotado. Señalan que, en la lengua, todo lo que procede de la deixis es una clase de índice. La deixis es la indicación que se establece a través de factores (denominados deícticos) que refieren específicamente a un sujeto, un objeto, un tiempo o un lugar. De esta manera palabras como “yo”, “ellos”, “ese”, “estos”, “ahora”, “mañana”, “aquí”, “acá” son símbolos indiciales.

Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (2013) citan a Pierce para quien “el índice es una clase de signo, junto al ícono y al símbolo; con más exactitud, es un hecho que implica o anuncia a otro” (p. 210). El índice es un hecho inmeditamente perceptible que nos permite conocer alguna cosa que se refiere a otra a través de este (Prieto, 1977).

Como se ha señalado, el signo puede dividirse en íconos, índices y símbolos: “un ícono se refiere a un objeto por su semejanza con él (o algún respecto); un índice está en relación dinámica o causal con su objeto, mientras un símbolo funciona como signo de un objeto en virtud de una regla o hábito de interpretación” (Hilpinen, 2004, p. 754). Es decir, un símbolo es un signo convencional que se rige por las leyes adoptadas por un grupo social en particular, el ícono se basa en la relación directa de similitud con el objeto que representa, y el índice establece una relación de continuidad respecto de la realidad.

Finalmente, en esta aclaración de los términos que por su cercanía semántica podrían ser confundidos con el símbolo, llegamos a la “alegoría”. El *Diccionario de La Lengua Española* de la RAE (2001) contiene cuatro acepciones:

1. f. Ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente. *La venda y las alas del Cúpido son una alegoría.* 2. f. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico. 3. *Esc. y Pint.* Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos. 4. f. *Ret.* Figura consistente en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente (p. 99).

En referencia a este término, Demetrio Estébanez Calderón (2008) señala que la “alegoría” designa “un procedimiento retórico que consiste en expresar un pensamiento por medio de una o varias imágenes, o metáforas, a través de las cuales se pasa de un sentido literal a un sentido figurado o alegórico” (p. 23) y que presenta como carácter distintivo el hecho de “que en su desarrollo exige una total correspondencia lógica, término a término, entre los elementos constituyentes de los dos planos o sentidos” (Estébanez, 2008, p. 23). A su vez Rafael del Moral (2004) coincide con Estébanez Calderón al afirmar que la alegoría es un “procedimiento retórico mediante el cual una correspondencia continuada entre una serie de ideas y una serie de imágenes con las que puede relacionarse. En la alegoría el plano de la realidad se convierte en una sucesión de metáforas” (p. 30). Por su parte, Helena Beristáin (1985) sostiene que la alegoría es:

un ‘conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades’, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico (p. 35).

En la alegoría —con la finalidad de expresar un pensamiento en forma poética con el uso de una serie de comparaciones y metáforas— se establece una relación entre varios

elementos imaginarios. Es por eso por lo que las alegorías cuando se toman literalmente carecen de un sentido insuficiente, pero se articulan completamente en relación con su contexto. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (2013) explican que la alegoría “es una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación)” (p. 19).

Para Manuel Antonio Arango (1998) la alegoría “es un elemento que corresponde a una cosa pero que pertenece a otra” (p. 39). Arango detalla que la alegoría actúa dentro del mito ejerciendo un desdoblamiento entre el sentido literal y el verdadero sentido, es decir entre lo natural y sobrenatural. Dentro de esto el símbolo y la alegoría corresponden a un nivel de racionalización del pensamiento crítico reciente; nivel en el cual “el mito cesa de ser principio de acción para convertirse en portador de significación” (Arango, 1998, p. 39).

Hasta este punto hemos definido una serie de términos relacionados con el símbolo y la simbología, desde múltiples disciplinas, con la finalidad de establecer, con claridad, las diferencias que se presentan entre ellos. Para los fines de esta investigación, nos detendremos en algunas definiciones y teorías que sobre el símbolo se han establecido desde la semiótica y la antropología, para después poder plantear una definición operativa que, a manera de instrumento de análisis, nos permita acercarnos al corpus poético de Alejandra Pizarnik.

3.2 La simbología desde la semiótica

Cuando hablamos de poesía, debemos remitirnos al lenguaje, en un primer momento el oral y luego el escrito. La poesía se caracteriza por ser un tipo de expresión lingüística que

construye sus contenidos, no con otro tipo de lengua, sino con los recursos expresivos y los elementos particulares de la lengua en general, pero articulados con una disposición que más que denotar, connota sentidos estéticos y de orden espiritual. Dentro del uso particular que hace la poesía del lenguaje, los símbolos ocupan un lugar importante en la construcción estética y semántica de la voz del poeta.

Los signos (entre ellos los lingüísticos) son representaciones de la realidad generados desde una convencionalidad social que sustituye, en el caso del lenguaje, la cosa por la palabra a partir del uso de un sonido específico (expresado en cada palabra particular) para conectar la misma por la impresión que deja la cosa por el sonido acústico que conecta ambos elementos. Como ya lo hemos visto, el signo, en general, asume tres tipos: el ícono, el índice y el símbolo.

Néstor Taipe (s.f.) indica que Ferdinand de Saussure hace una distinción entre el símbolo y el signo:

por el grado de ambigüedad, pero que el primero se distingue por cierta continuidad asociativa entre el significante (imagen acústica) y el significado (concepto), es decir, la presencia de un cierto lazo natural, de un embrión interrelacional visible o imaginable, motivado, que lo caracteriza como ícono (s.p.).

Para precisar mejor esta idea, ahondamos un poco más en la teoría lingüística sustentada por Saussure (1945), para quien “lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica” (p. 91). En este sentido, la imagen o referencia acústica no es solo el sonido, variable propiamente física, sino el indicio psíquico que genera la representación en nuestra mente. Saussure precisa que el signo lingüístico es una especie de objeto de dos caras: idea o concepto, por un lado; y una imagen acústica, por

el otro. Estas dos variables están unidas de manera estructural y recíproca. Es por eso por lo que denominamos signo a la conjunción de la imagen acústica con el concepto o la idea.

Con el fin de evitar ambigüedades, Saussure (1945) propone conservar “la palabra *signo* para designar el conjunto, y reemplazar *concepto* e *imagen acústica* respectivamente por *significado* y *significante*” (p. 91). De esta manera se puede establecer una distancia tanto entre ellos dos, como del total del que ambos forman parte.

Saussure explica que el concepto de signo se sostiene sobre dos ejes: la arbitrariedad y condición lineal del significante. Sobre el carácter arbitrario del signo señala que “el lazo que une el significante al significado es arbitrario, puesto que entendemos por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado” (Saussure, 1945, p. 93). Sobre el principio de linealidad, Saussure (1945) manifiesta que “el significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente y tiene dos caracteres que toma del tiempo: a) *representa una extensión*, y b) *esta extensión es mensurable en una sola dimensión*; es una línea” (p. 45). Respecto al símbolo, Ferdinand de Saussure (1945) sostiene que:

se ha utilizado la palabra *símbolo* para designar el signo lingüístico o, más exactamente, lo que nosotros llamamos el significante. El símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre el significante y el significado (p. 94).

Para definir con mayor precisión el símbolo según Saussure, Néstor Taipe (s.f.) explica que:

el símbolo nunca es completamente arbitrario, no está vacío, hay un rudimento de lazo natural entre significante y significado, pero está ausente el objeto. El símbolo es de naturaleza icónica (es motivado). El signo es completamente arbitrario (inmotivado), aunque ambos, compartan convencionalidad, pero en diferente gradación (s.p.).

Para el semiólogo francés Roland Barthes, la alegoría, la señal, el índice, el ícono y el símbolo —cuya semántica siempre está muy cerca de la frontera del signo, e inclusive algunos de estos son considerados como signos por la mayoría de los teóricos— remiten a un encadenamiento de estímulo y respuesta.

Para explicar mejor la teoría expuesta por Barthes, Néstor Taipe (s.f.) precisa que: “La *señal* (inmediata y existencial) y el *indicio* (que es tan solo una huella) forman un grupo de *relata* desprovisto de representación psíquica, en contraste el *símbolo* y el *signo* forman un grupo con dicha representación” (s.p.). Este investigador resalta que “la diferencia entre símbolo y signo es que en el primero la representación es analógica e inadecuada, mientras que en el segundo la relación es inmotivada y exacta” (Taipe, s.f., s.p.).

Charles Sanders Pierce define al símbolo como un *representamen*²⁷ cuya capacidad para representar reside en que este es una especie de regla que precisa y señala su interpretante. Para Pierce las palabras, los textos, y los signos convencionales son símbolos. La visión de Pierce es ambiciosa, ya que interconecta los alcances del símbolo con el ícono y el índice. Sobre esto argumenta que un símbolo es “un signo naturalmente apto para declarar que el conjunto de objetos denotados por un conjunto cualquiera de índices que pueda estar de cierta manera ligado a él es representado por un ícono asociado a él” (Pierce, 1986, p. 56).

²⁷ Nota: “El signo en Pierce recibe el nombre técnico de representamen, la cual se trata de una cualidad material (secuencia de sonidos o de letras, una forma, un olor, etc.) que está en lugar de otra cosa: su objeto” [Fau, Mauricio, (2012). *Diccionario de Semiología*. Buenos Aires: La Bisagra Editorial].

Pierce sostiene que un símbolo “es una ley, su interpretante debe ser susceptible de la misma descripción; y también debe serlo el objeto inmediato en su totalidad o significado” (Pierce, 1986, p. 55). Sin embargo, también reconoce que este término tiene tantas definiciones que sería inútil agregar o intentar agregar otra nueva. Resalta que “cualquier palabra en común puede ser considerada un símbolo, en cuanto este es aplicable a cualquier cosa que pueda realizar la idea conectada con la palabra” (Pierce, 1986, p. 57).

Es conveniente hacer una breve digresión, a manera de síntesis, para puntualizar algunos conceptos que son la base de las teorías semiológicas: lengua, habla, significante, significado, signo (representamen), objeto, interpretante, para llegar, nuevamente, al ícono, al índice y al símbolo.

La “lengua” es una estructura social basada en convenciones que establecen relaciones entre sus componentes. Si bien existen otros sistemas de signos en las sociedades, la lengua es la más importante.

El “habla” es la concreción que realizan de la lengua los hablantes de una sociedad. El habla materializa los pensamientos del individuo a partir de los modelos o estructuras que la lengua pone a su disposición. El habla es una acción individual que se da por el uso del hablante de una lengua, mientras que la lengua es un fenómeno social.

Una diada indivisible se da entre el “significante” y el “significado”. El primero se refiere a la imagen acústica, “sonido específico reconocido en la sociedad, asociado a una idea convencionalizada o concepto” (Fau, 2012, p. 49). Es la representación que adquiere el signo: “es la huella o marca psíquica de un sonido, una palabra escuchada o escrita” (Fau, 2012, p. 50). Esta imagen acústica no se refiere solamente al sonido que emitimos al

pronunciar una palabra, sino principalmente a la marca psíquica o imagen mental que se activa. Si bien “significante” e “imagen acústica” se relacionan, no debemos considerarlos como sinónimos, ya que el significante es la expresión de un signo.

Al respecto, Mauricio Fau (2012) explica que “en el caso de la lengua oral el significante es un tipo de sonido particular llamado *imagen acústica*, pero podría ser que en otros sistemas sea un grafismo o un dibujo, o un gesto” (p. 50). Por ejemplo, en el caso de un libro, lo significativo se da en la imagen sonora evocada por la palabra pronunciada “libro”. Por su parte, “el significado” es lo que representa la idea. Nos remite al aspecto conceptual del signo lingüístico (en la teoría saussureana). En el ejemplo anterior, el significado se refiere al concepto del libro, y no, como se podría intuir erróneamente, el libro mismo.

Saussure explica que entre estos dos aspectos del signo lingüístico (significado o concepto y significante o imagen acústica) se establece una relación de total arbitrariedad. Para Saussure, pensamiento y sonido son —antes de establecerse una mediación— dos “masas amorfas”. Mauricio Fau (2012) sostiene que “es la lengua la que permite que el hablante categorice una entidad fónica particular como tal o como cual entidad significada” (p. 84).

En resumen, dentro de los postulados de la semiótica, existen tres elementos (signo, objeto e interpretante) que forman una triada “genuina” de relaciones internas que definen al sistema y se definen entre sí.

El “signo” o “representamen” (nombre utilizado por Pierce) es “algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto o capacidad” (Pierce, 1986, p. 45). Manuel

Hernández (2012) explica que todo signo se “dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o quizá un signo más desarrollado” (pp. 4-5). Este signo toma el lugar de algo, pero no en todas sus particularidades y características, sino solo con alguna idea vinculada a la que se denomina base del representamen (Hernández, 2012).

El “objeto” es el ente que es representado por el signo, podría decirse que es lo que está dentro del signo. Para Pierce es aquello a lo que se refiere el signo en alguno de sus aspectos, es decir lo representado por el representamen.

El “interpretante” es el “signo equivalente o más desarrollado que el signo original, causado por ese signo original en la mente de quien lo interpreta” (Hernández, 2012, p. 5). Este tercer elemento articula, junto con el objeto y el representamen o signo, las relaciones triádicas que caracterizan al signo: “el signo media entre el objeto y el interpretante, el interpretante relaciona signo y objeto, y el objeto funda su relación entre el signo y el interpretante” (Hernández, 2012, p. 5).

Yuri Lotman, lingüista y semiólogo ruso, centra su cuerpo de estudio semiótico en los sistemas de significación creados por una cultura. Para Lotman (1996):

La más habitual idea del símbolo está ligada a la idea de cierto contenido que, a su vez, sirve de plano de expresión para otro contenido, por lo regular más valioso culturalmente. El símbolo hay que distinguirlo de la reminiscencia o de la cita, puesto que en estos últimos el plano "externo" del contenido-expresión no es independiente, sino que es un signo-índice sui géneris que indica algún texto más vasto, con el cual él se halla en una relación metonímica. En cambio, el símbolo, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, siempre representa cierto texto; es decir, posee cierto significado único cerrado en sí mismo y una frontera nítidamente manifiesta que permite separarlo claramente del contexto semiótico circundante. Esta última circunstancia nos parece particularmente esencial para la capacidad de 'ser un símbolo' (p. 144).

Desde la perspectiva de la semiótica cultural, Lotman (1996) indica que el símbolo se ubica en un solo corte sincrónico de la línea cultural, sino que se desplaza a través de la historia. Es por eso por lo que, en este sentido, el símbolo establece un *continuum* cultural de manera estable: el símbolo tiene la capacidad de transportar formaciones de carácter semiótico a través de las capas de la cultura. De esta manera las sociedades han podido, a través de los símbolos —incorporados en la trama textual y en la memoria oral— conservar la memoria de la colectividad.

Los símbolos son elementos de la comunicación social que estructuran la memoria cultural. Esto es posible gracias a la transmisión de repertorios orales y textuales de tal forma que estos actúan a manera de repertorios vivos que articulan la unidad de las sociedades. Los símbolos coadyuvan a organizar la memoria de las sociedades, amalgamando las diversas perspectivas de manera organizada, con lo cual la cultura no se pierde en el transcurrir del tiempo. La unidad del “repertorio de símbolos” que son reconocidos en una sociedad y el tiempo de uso y de permanencia determinan, en gran medida, la idiosincrasia del grupo social. Respecto a esta particularidad del repertorio de símbolos, Lotman (1996) afirma que esta capacidad está ligada “al hecho de que los símbolos históricamente más activos se caracterizan por cierto carácter indefinido en la relación entre el texto-expresión y el texto-contenido” (p. 146).

Lotman explica que existen símbolos elementales (la cruz, el círculo...) y complejos, teniendo los primeros una mayor capacidad portadora de sentido cultural que los segundos. Esto se presenta así, ya que “los símbolos ‘simples’ son los que forman el núcleo simbólico de la cultura, y precisamente el grado en que la cultura esté saturada de

ellos permite juzgar sobre la orientación simbolizante o desimbolizante de la cultura en su totalidad” (Lotman, 1996, pp. 146-147).

Umberto Eco —filósofo italiano quien tiene múltiples aportes a la lingüística y otras disciplinas— en su *Tratado de semiótica general* inicia su exposición realizando una interpretación de las teorías de Ferdinand de Saussure y Charles Pierce, para explicar la existencia de “símbolos naturales” y “símbolos no intencionales”. En el desarrollo de su exposición, este investigador señala que:

(a) un signo no es una entidad física, dado que la entidad física es, como máximo, la ocurrencia concreta del elemento pertinente de la expresión; (b) un signo no es una entidad semiótica fija, sino el lugar del encuentro de elementos mutuamente independientes, procedentes de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora (Eco, 2000, p. 84).

Umberto Eco, en *Semiótica y filosofía del lenguaje*, contrasta el signo con otras categorías semióticas como las huellas, los síntomas, los indicios, las palabras, el texto, para finalmente explicar, en líneas muy generales, que cuando hablamos de signo —y también de semiosis ilimitada, enciclopedia y metáfora— nos aproximamos a la noción de símbolo. El símbolo es un signo cuyo significado desborda al significante (Eco, 1995). En este libro, Eco realiza un riguroso seguimiento a la definición del símbolo desde varias disciplinas. Después de un extenso análisis, Eco (1995) propone un núcleo “duro” del término símbolo que denomina “modo simbólico” (p. 236).

Este investigador sostiene que símbolo y signo son categorías semióticas diferentes. Mientras que en el signo la relación semiótica se da por las correspondencias establecidas entre lo “designado”, el “designante” y la “representación”, en el símbolo se da a través de una “representación gráfica que puede ser parte del signo” (Eco, 1995).

3.3 La simbología desde la antropología

Victor Turner —antropólogo cultural, investigador de símbolos y ritos de las culturas tribales y su rol en las sociedades modernas— sigue la definición de símbolo del *Concise Oxford Dictionary*: “el ‘símbolo’ es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por medio de asociación de hecho o de pensamiento” (Turner, 2008, p. 21). Turner realiza —desde sus investigaciones antropológicas— una serie de inferencias acerca del símbolo a partir de sus observaciones e investigaciones etnográficas de los ndembu, grupo tribal del noreste de Zambia. Los símbolos observados por Turner se referían a objetos, actividades, acontecimientos de la comunidad, relaciones sociales, gestos y elementos espaciales del contexto ritual. Turner extrapola muchas de las inferencias de sus estudios a las sociedades modernas.

Turner entiende por ritual una conducta establecida, formal y prescrita que acontece en ocasiones especiales —crisis vitales, procesos de iniciación, estados de aflicción, cultos de caza, cultos de fertilidad femenina, cultos curativos— y que guarda estrecha relación con las creencias e idiosincracia del grupo social. Dentro de este marco, el símbolo es “la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas en un contexto ritual” (Turner, 2008, p. 21).

Victor Turner (2008) guía sus investigaciones acerca de las propiedades de los símbolos y su estructura sobre la base tres tipos de datos: “a) forma externa y características observables; b) interpretaciones ofrecidas por los especialistas religiosos y por los simples fieles; c) contextos significativos en gran parte elaborados por el antropólogo” (p. 22). Este

investigador sintetiza las correlaciones entre el simbolismo y los aspectos rituales de ese grupo tribal, y detalla los componentes, que, desde su punto de vista, articulan los dos polos del sentido de los símbolos rituales: en uno se aglutinan significados que guardan un vínculo con los elementos de las categorías morales y sociales, y en el otro los fenómenos del orden natural y fisiológico. La perspectiva de Víctor Turner respecto al campo simbólico —aunque fuertemente marcada por la teoría del ritual y los aspectos religiosos— establece otras relaciones abiertas con la política, la economía, la mítica y la estética.

Clifford Geertz, antropólogo estadounidense, aboga en sus trabajos de investigación por entender a la cultura como un sistema de símbolos. Gertz (1997) estima que “la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas con las cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (p. 88). Geertz considera que el concepto “semiótica de la cultura” debe ser asumido como un sistema de interacción de signos, que son susceptibles a ser interpretados, a los cuales denomina símbolos.

Dentro del desarrollo de sus estudios acerca de la ideología como fundamento de todo sistema cultural, Geertz sostiene que el símbolo abarca, en un amplio sentido, el conjunto de actos y objetos físicos, culturales y sociales que sirven como vehículo de una concepción. Respecto a esta premisa, Geertz concibe al símbolo como fuentes de información, que definen patrones que coadyuvan a dar forma a los procesos exteriores que las sociedades utilizan para organizar sus relaciones sociales, así como estructurar su experiencia. De esta manera los símbolos gestan modelos para interpretar y representar a la

realidad, así como elementos que ofrecen información y direcciones para organizar esta misma realidad.

Siguiendo la línea de considerar el empleo del símbolo como el conjunto de actos y objetos culturales y sociales que sirven para viabilizar una concepción, Claude Lévi-Strauss (1979) —antropólogo, filósofo y etnólogo francés— escribe, en la “Introducción a la obra de Marcel Mauss” (*Sociología y Antropología*)—, que:

La cultura puede considerarse como un conjunto de sistemas simbólicos que tienen situados en primer término el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia y la religión. Estos sistemas tienen como finalidad expresar determinados aspectos de la realidad social, e incluso las relaciones de estos dos tipos de realidad entre sí, y las que estos sistemas simbólicos guardan los unos frente a los otros (p. 20).

Lévi-Strauss, influido en las teorías lingüísticas de Ferninand de Saussure, concibe la antropología como un sistema de símbolos que articula a la vez el sistema semiológico de una sociedad en particular. Desde esta perspectiva, Lévi-Strauss considera que desde la lingüística estructural nos hemos familiarizado con la idea de que los fenómenos básicos de la vida espiritual, es decir aquellos fenómenos que condicionan la generación de formas más generales, se dan desde el pensamiento inconsciente. Entonces el “inconsciente sería, pues, el mediador entre el yo y los demás” (Lévi-Strauss, 1979, p. 28). De esta forma establece una relación directa entre el símbolo y su relación con el inconsciente del ser humano, correspondencia que articula las bases fundamentales de las ideas de una sociedad. En líneas generales, este investigador considera que tanto la cultura como la sociedad tienen un sustrato simbólico, resaltando que entre la realidad y lo simbólico existe una correlación bidireccional en tanto la realidad influye en la formulación de símbolos y los símbolos determinan la interpretación de la realidad.

Por su parte Edmund Leach, antropólogo inglés, sostiene que existe una conexión de símbolos que se estructuran como un sistema conceptual que nos faculta comprender a la cultura. Las teorías del signo antropológico en Leach se sustentan en las teorías de Saussure y Pierce. Para Edmund Leach el signo es el resultado de una combinación de ambas propuestas: sigue el modelo de Saussure; sin embargo, cuando explica la formación del signo y su rol en la cultura utiliza la triada propuesta por Pierce (ícono, índice y símbolo). Leach (1978) detalla que en todo suceso comunicativo existe una relación diádica:

un 'emisor' que da origen a la acción expresiva y un 'receptor', el interprete del resultado de la acción expresiva. La misma acción expresiva siempre presenta dos aspectos: por un lado, está la acción o el resultado de la acción, y por otro lado esta el mensaje que es codificado por el emisor y descodificado por el receptor (p. 16).

Para Edmund Leach, en la praxis cultural, existen dos elementos integrados en la vida sónica del hombre: la conducta humana (constituyente cultural) y el uso de signos (semiosis). Ambos elementos constituyen parte del proceso cultural. Según Leach, al observar una conducta humana es importante observar los límites del espacio y el tiempo sociales, ya que estas dos variables definen el ordenamiento simbólico del mundo cultural.

Norbert Elias, en *Teoría del símbolo, un ensayo de antropología cultural* (1994), sostiene que el lenguaje es la representación simbólica más importante del hombre: “Todo lo que no está representado simbólicamente en el idioma de una comunidad lingüística no es conocido por sus miembros, no pueden comunicarse entre sí sobre ello” (p. 35). Para Elias (1994) el hombre entiende el mundo desde dos planos: la naturaleza y la cultura:

Partiendo del hecho de que los seres humanos pueden experimentar el mundo de dos formas distintas, como un mundo que puede representarse con la máxima claridad por medio del símbolo de regularidades invariables y como un mundo que representa la estructura de un cambio sucesivo incesante en una o dos direcciones complementarias, se puede llegar

fácilmente a la conclusión de que este mundo está formado por dos universos diferentes, uno de los cuales se caracteriza por la palabra clave 'naturaleza', el otro por el de 'historia' o 'cultura' (p. 44).

Norbert Elias plantea que el mundo es entendido por el hombre a través de una red de representaciones simbólicas, las mismas que están predeterminadas por su condición natural: si el mundo no estaría representado simbólicamente, los seres humanos no podrían conocerlo ni comunicarse respecto a él.

Lluís Duch (2002) advierte que el símbolo tiene como objetivo principal “establecer vinculaciones, relaciones, comunicación, crear comunidad” (p. 246). Los vínculos que consolidan los símbolos en nuestra vida cotidiana no solo quedan delimitados al espacio humano, sino que se extienden a la totalidad del cosmos (Duch, 2002). Es un hecho reconocido que los símbolos no solo establecen vínculos específicos con la conciencia del hombre, sino que también configuran la estructura específica de cada sociedad.

A nivel artístico y estético el símbolo es una forma artística o figura retórica —utilizado con frecuencia por el movimiento simbolista (siglo XIX) y otras escuelas poéticas o artísticas posteriores— que utiliza “la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes” (RAE, 2001, p. 2066). En este sentido, hemos de considerar que la naturaleza del discurso poético es esencialmente simbólica, ya que, sin acudir a descripciones evidentes y literales, alude a los sentidos desde una compleja connotación. En el discurso de la poesía hay muchas formas de sugerir y aludir. Entre ellas destaca la alegoría —término estudiado por Gilbert Durand— que viene a ser una ficción por la cual una imagen o un relato significan o representan otra cosa

diferente. Sin embargo, en la poesía, no es la alegoría, sino el símbolo el que mayor poder connotativo conlleva a partir de un proceso de evocación trascendente.

Es conveniente resaltar la diferencia entre significado y sentido: el “significado” —contenido semántico de cualquier tipo de signo— es más estático y se relaciona con los signos unívocos de manera directa a través de conceptos racionales. Mientras que el “sentido” —“modo particular de entender algo o juicio que se hace de ello” (RAE, 2001, p. 2048) — se relaciona con la facultad de la imaginación simbólica.

Gilbert Durand —antropólogo, mitólogo, iconólogo francés— sistematiza una serie de elementos para exponer lo que él denomina la ciencia del imaginario. Según Durand el imaginario constituye la base para la formación y estructuración de la vida mental de las sociedades a partir del cual el hombre organiza el universo de su cultura y su interpretación del mundo. Durand sostiene que los términos hacen referencia a los objetos aludidos tal como estos se presentan ante nuestros sentidos; sin embargo, no todas las ideas tienen un referente preciso en la realidad (Durand, 2013). En resumen, Durand (2007) plantea que la imaginación simbólica se da cuando “el significado *es imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible” (pp. 12-13). Esta imaginación simbólica se presenta —en la concepción de Paul Ricoeur— en tres dimensiones concretas: el cósmico como representación del mundo; el onírico, a partir del arraigo de los sueños y los recuerdos, que configuran lo más privado de nuestra biografía; y el poético, a través del lenguaje, y —dentro de este— del lenguaje más íntimo.

Blanca Solares, en la línea de los planteamientos de Durand, subraya los inconvenientes de interpretar algunos significados difíciles de ser racionalizados en la

realidad y la dificultad de definir los términos precisos para resolver estos problemas de definición, para lo cual establece ciertas diferencias respecto al símbolo, o como ella lo denomina la realidad simbólica. En este contexto, Solares resalta la complejidad del estudio y la definición de los símbolos debido a las múltiples disciplinas desde la que estos son abordados. Solares (2001) comenta que:

Desde la perspectiva de la *hermenéutica simbólica*, preocupada en mediar y profundizar en la complejidad de lo “simplemente” dado como objetivo de la época, procede del entrecruzamiento crítico contemporáneo de las diferentes ciencias humanas en torno al lenguaje y su sentido, Psicoanálisis, historia de las religiones, antropología, filosofía de las formas simbólicas, filología, lingüística, estética, historia del arte, etc., todas estas disciplinas confluyen en un campo interdisciplinar a partir del cual se intenta comprender el mundo del hombre a través de sus configuraciones simbólicas (p. 8).

Para Durand (2013), el símbolo “es un sistema de conocimiento indirecto en el que el significado y el significante anulan más o menos el corte circunstancial entre la opacidad de un objeto cualquiera y la transparencia un poco vana del significante” (p. 18). De esta manera el símbolo permite un conocimiento indirecto en el que curiosamente este asume una relación directa, sustituyendo en este rol al objeto “pero en otro plano que el de la señal biológica o del discurso lógico” (Durand, 2013, p. 18). Durand delimita el símbolo a partir de tres caracteres fundamentales: a) el aspecto concreto del significante; b) carácter optimal, ya que es un medio óptimo para sugerir el significado; c) “es algo imposible de percibir” directamente o de otro modo.

Durand propone tres dimensiones del símbolo: la dimensión mecánica, la genética y la dinámica. Respecto a esta última dimensión, Gilbert Durand (2013) señala que “las grandes imágenes poseen un dinamismo interno que las incita a organizarse en relatos típicos y que tipifican su propio régimen fantástico” (p. 252). Este régimen fantástico es la

base de lo que Durand denomina lo “imaginario” —“conjunto de imágenes que constituye el capital pensado del homo sapiens” (Durand, 1981, p. 11)— que es el eje articulador fundamental en donde se sitúan los procedimientos del pensamiento del hombre.

Gilbert Durand reconoce que existen problemas conceptuales en relación con el símbolo y a lo imaginario, por lo que estos no pueden ser tratados desde unas pocas ramas del saber. Sostiene que para lograr una visión competente de lo imaginario debemos abordarlo desde diferentes disciplinas.

Para Gilbert Durand lo imaginario evoca la realidad incluyendo todo. Durand sostiene que la conciencia representa de dos formas al mundo: a) de manera directa, cuando las cosas mismas aparecen presentes en nuestra mente a través de la percepción o las sensaciones; b) de manera indirecta, cuando esta realidad no puede ser representada “en carne y hueso” a nuestros sentidos. “En todos los casos de representación indirecta, el objeto ausente llega a nosotros por una imagen” (Durand, 2007, p. 10). La conciencia directa se relaciona con los objetos a través de nuestras sensaciones y percepciones, utilizando para tal fin los signos arbitrarios; la conciencia indirecta, se vale de imágenes para captar al objeto, a partir de signos alegóricos, en vista de que en este contexto la realidad es difícil de ser representada.

Como se ha visto hasta este punto, existe una relación muy cercana entre el signo y el símbolo; relación que dificulta establecer con claridad los alcances semánticos de ambos términos. Dentro del “proceso de la representación imaginaria, signo y símbolo se mantienen en una constante oscilación y conversión de gradación entre lo signico y lo simbólico como polaridades del proceso de representación humana del pensamiento”

(Solares, 2011, p. 16). Respecto a la representación simbólica, esta estudiosa afirma que existe también “una gradación de la conciencia en la representación de la imagen que el sujeto hace de la realidad y cuyos polos serían por un lado el signo y, por el otro, el símbolo” (Solares, 2011, p. 16). El símbolo adquiere un carácter redundante, lo cual hace posible “que el conjunto organizado de símbolos concernientes a un tema ayude a aclarar el significado y esclarezca la comprensión a partir de una repetición instauradora” (Solares, 2011, p. 18). Siendo el símbolo un elemento arbitrario y siempre sujeto a interpretación debe recurrir a la redundancia, a una repetición que acumulándose pueda circunscribir la perspectiva de interpretación. Este carácter redundante permite sugerir una clasificación adecuada del universo simbólico.

La obra de Durand se orienta por los lineamientos de una hermenéutica simbólica —la cual permite entender al hombre como productor de símbolos—. Durand manifiesta la necesidad de relacionar múltiples disciplinas y reformular la tradicional división del trabajo aplicadas al campo del saber, con la finalidad de poder abordar la complejidad del hombre. Dentro de este contexto, Gilbert Durand establece dos regímenes para categorizar los diversos símbolos con que el hombre busca interpretar la realidad: el régimen diurno y nocturno.

En la teoría propuesta por Durand, el régimen diurno se relaciona con el asenso y la luz, las funciones del héroe, las leyes, el combate contra la muerte, y otros aspectos que se insertan en lo “agonístico”. Mientras que el régimen nocturno —lo “ilínxico”— se vincula con lo oscuro, el descenso y la muerte. La dialéctica de esta categorización basa su importancia en la gestación de una interpretación del mundo. Esta división arquetípica ha

sido la base fundamental sobre la que se han estructurado todas las mitologías en el pasado.

Al respecto Daniel Jiménez (2013) indica que:

vale la pena recordar que el abismo entre la común naturaleza humana y la particularidad de las manifestaciones culturales específicas es salvado por Durand con la noción de “trayecto antropológico”, que consigue instaurar en el plano teórico una dialéctica entre los reflejos dominantes (biológicos) y los sistemas culturales, los cuales se encuentran interrelacionados mediante una clasificación triple hecha por Durand: los esquemas, los arquetipos y los símbolos. Como esquemas tenemos, de manera general, el ascensional, por un lado, y el del descenso, por otro; los arquetipos sirven como punto de contacto entre lo imaginario y lo racional; el símbolo viene a ser como una ilustración específica, una actualización si se quiere, de los esquemas y arquetipos (p. 57).

Gilbert Durand (1981) explica que el antagonismo de ambos regímenes se da principalmente porque “semánticamente hablando, puede decirse que no hay luz sin tinieblas mientras que lo contrario no es cierto: la noche tiene una existencia simbólica autónoma” (p. 61). Lo diurno se instaura el régimen de la antítesis, mientras que lo nocturno se da en un régimen de dos estructuras: las místicas (inversión de las valoraciones en el régimen diurno) y las sintéticas (interpretación de la fluidez del tiempo).

En este marco dialéctico, la imaginación simbólica cumple el papel de dinamizar los polos opuestos con los que interpretamos nuestra realidad. Gilbert Durand basa muchos de sus postulados en el psicoanálisis, quizá por el simbolismo que se otorga a los sueños, el mismo que nos remite al plano inconsciente. Durand se aleja de los preceptos sexualizantes de la corriente freudiana —para acercarse a los propuestos por Carl Gustav Jung— y vincular su categorización de los regímenes diurno y nocturno con las dos expresiones simbólicas de la libido: el “eros”, como pulsión de vida y el “thanatos”, como pulsión de muerte: la vida relacionada con el régimen diurno y la muerte, con el nocturno.

3.4 Propuesta de una definición operativa del símbolo

Hasta este punto hemos abordado las definiciones que sobre el símbolo se han planteado desde una serie de disciplinas. Hemos revisado algunos puntos de vista desde el psicoanálisis, la psicología, la lingüística, la filosofía, la literatura, la sociología, la teología, la lógica, la mitología, la teoría crítica y los estudios culturales, la retórica, la mitocracia, la historia de las religiones, la hermenéutica, el estudio de los ismos entre otras disciplinas. También nos hemos detenido, con cierto detalle, en las definiciones que se dan desde la semiótica y la antropología, por considerar que estos dos campos tienen un mayor vínculo con nuestra investigación, sin descartar, claro está, la correlación que se puede establecer desde las múltiples definiciones y perspectivas del estudio de los símbolos.

Debido a la gran cantidad de definiciones que sobre el “símbolo” existen en muchas disciplinas —lo que podría dificultar distinguir los elementos necesarios para apoyar a nuestra investigación— creemos oportuno distinguir y precisar, a manera de síntesis, algunas características que deben tenerse en cuenta en una definición operativa del símbolo. Sobre esto podemos precisar que:

a) Existe una correspondencia entre el símbolo y la realidad, y viceversa. El símbolo produce y reproduce de alguna manera la realidad, y, simultáneamente, este es producido por ella. A través del símbolo se establece un equilibrio entre el mundo exterior —la realidad— y el mundo interior —la imagen— vinculando estas dos esferas y llenando el vacío existente entre ambos universos. Los símbolos gestan modelos para interpretar y representar a la realidad, así como elementos que ofrecen información y direcciones para organizar esta misma realidad.

b) La principal función del símbolo es la representación a partir de la revelación, al tiempo que alude, sustituye, organiza o transfiere significados. El símbolo es la representación sensible de una imagen, la misma que guarda una relación directa con una idea. Esta relación se establece a partir de un vínculo convencional con el objeto. Es decir, el símbolo representa una idea que es susceptible de percibirse a través de los sentidos; símbolo que posee rasgos aceptados convencionalmente.

c) El símbolo adopta características de una doble naturaleza: es variable e invariable. Influye sobre su contexto cultural, al tiempo que este mismo contexto lo determina de manera singular y lo transforma.

d) El símbolo es autónomo; indiviso; no se conduce, necesariamente, por la lógica; en tanto pertenece a una comunidad, es colectivo; es común al género humano. Como lo sostiene Jung, el símbolo devela, pero no explica: evoca los significados que la palabra no puede explicar con facilidad.

e) Dada la ambigüedad que entrañan muchos símbolos y a la dialéctica implícita entre lo que “se muestra y lo que se oculta”, estos deben de ser considerados no como fórmulas de exacta explicación, sino más bien como posibilidades dinámicas de interpretación. Una hermenéutica literaria debe tener la capacidad de transignificación, sin que esto denote quebrantar la racionalidad o caer en el sinsentido.

f) El símbolo nunca queda explicado en su totalidad, sino que siempre hay que volver a descifrarlo dentro de un contexto; a la manera de una partitura, esta nunca es descifrada por completo, sino que este desciframiento se da en cada nueva ejecución, en cada nueva interpretación.

g) El símbolo explica el mundo desconocido. Cuando no podemos acudir a la lógica, el símbolo, nos faculta a comprender nuestra realidad. Actúa como un mecanismo del inconsciente para entender la realidad. Media entre lo abstracto y lo concreto, entre lo específico de la unidad y lo inespecífico de lo plural. En tanto sintetiza una explicación, el símbolo contiene una fuerza unificadora.

h) Dado que nos ayuda a participar en los valores de la sociedad, el símbolo cumple una función socializante.

i) Los símbolos son parte viva de un continuum cultural. Poseen una doble cualidad: son sincrónicos y diacrónicos en tiempo y espacio. Muchos de ellos pertenecen a una sola cultura, mientras que otros son universales; otros van mutando, al tiempo que otros tantos desaparecen con la aparición de otros nuevos. El contenido representativo de los símbolos cambia en el tiempo. Tienen una capacidad de resonancia histórica: mientras algunos se mantienen vigentes y gozan de una marcada aceptación, otros pierden esa cualidad y van quedando resagados. Los símbolos cambian de sociedad en sociedad y de época en época. Muchas veces un pequeño detalle modifica por completo el sentido de estos.

Estas nueve características han de configurar el marco dentro del cual nuestra interpretación será realizada. Como se ha señalado antes, nuestra investigación pretende demostrar la manera en que Alejandra Pizarnik, a partir del uso reiterado de algunos símbolos entiende, interpreta, describe el mundo y lo plasma en el transcurrir de su obra poética, la misma que se extiende, intertextualmente, a su obra en prosa. Esbozar una “gramática” de los símbolos en la poesía de Alejandra Pizarnik nos acerca a la concepción

estética totalizadora expresada por Oscar Wilde (1961): “Todo arte es a la vez superficie y símbolo” (p. 90).

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS SÍMBOLOS EN LA OBRA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

El uso de los símbolos en la obra de Alejandra Pizarnik —tema central del presente trabajo— será desarrollado en este capítulo. Para corroborar nuestra hipótesis hemos realizado una lectura de toda su obra poética publicada hasta la fecha (331 poemas) —desde *La tierra más ajena* (1955) hasta el último conjunto de poemas no publicados en libros compilados a partir de manuscritos por Ana Beccú, editora de *Poesía Completa* (2012)— a fin de ubicar y determinar cuáles son los símbolos que aparecen con mayor frecuencia a través de su obra poética.

Ami Ronnberg —jefa de redacción de *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* (2011)— sostiene que “la poesía, como los símbolos, expresa lo que no se puede decir” (p. 6). En ese espíritu, nuestra interpretación busca no solo identificar los símbolos reiterativos en la estructura poética de Alejandra Pizarnik —para entender el universo de su obra—, sino también servir de puente entre dos lenguajes —poesía y simbología— de apariencia lejana, pero muy cercanos en la gestación de la imaginación estética.

Además de esta perspectiva, seguimos algunos lineamientos expuestos en la teoría de la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot, en la que se sostiene que no solo existe una interpretación, sino que, ante una obra de tipo literario o de cualquier índole existen varias interpretaciones válidas, y que la validez de esa interpretación la otorga “el intérprete en la medida en que sea capaz de rescatar la intención del autor” (Chávez, 2002, p. 23).

Para ser consecuentes con el criterio de validez interpretativa se debe de contextualizar la obra a analizar. Y esta contextualización pasa por intentar conocer la intención del autor, para lo cual es de suma importancia conocer el momento histórico, sus condicionamientos psicosociales o culturales y las posibles motivaciones para escribir una obra. En el caso de Pizarnik esta intención se manifiesta claramente en el proyecto literario que asume como forma de vida. No solo ella misma va gestando en sí la figura de una poeta, sino que asume este papel y lo vincula con todos los eventos de su vida.

Todo esto ha sido visto con cierto detalle en el Capítulo II, “La obra poética de Alejandra Pizarnik”, en donde se ha hecho una revisión biobibliográfica, se ha revisado el contexto social, histórico y literario de los momentos en que Alejandra Pizarnik desarrolló su obra, haciendo especial incidencia en las relaciones con otros poetas y escritores, así como también sus lecturas e influencias literarias, para finalmente, a partir de ciertos tópicos²⁸, determinar el carácter de su obra poética.

Nuestra interpretación parte de la premisa que en cuanto se tenga mayor conocimiento del contexto, mejor ha de ser el desarrollo del ejercicio hermenéutico.

²⁸ Carencias emocionales, aprensión ante la página en blanco, refugio en el lenguaje y la poesía, la búsqueda de identidad, praxis vital y diario personal, rasgos psicológicos, el silencio, la muerte y las relaciones entre su biografía y su obra.

Coincidimos con Mauricio Beuchot, quien sostiene que para capturar la intencionalidad del autor hay que “contextuarlo”.

Nuestro corpus de estudio está constituido por siete libros editados y otros que aparecieron en revistas diversas o que provienen de otras fuentes, los mismos que contienen la casi totalidad de su poesía publicada hasta la fecha. Si bien es cierto, existen aún por estudiar y editar una serie de poemas que se encuentran en los archivos especiales en la Universidad de Princeton y en la “Biblioteca Alejandra Pizarnik” de la Biblioteca de Maestros en Buenos Aires, así como otros tantos que obran en poder de amigos y familiares, estos no se han considerado dentro de nuestro corpus de estudio —a pesar de que alguno de ellos ya se pueden hallar en los diferentes medios digitales—, pues consideramos que todo este material deberá ser sometido a los estudios filológicos y críticos que una obra tan extensa e importante amerita.

El discurso poético de Alejandra Pizarnik es un tejido de temas recurrentes que caracterizan también a su obra en prosa (teatro, ensayos, narrativa), así como a sus diarios personales y a su correspondencia. Muchos de estos temas utilizan símbolos para expresarse a lo largo de su obra, estableciendo una relación entre la poética, el lenguaje y los símbolos.

En la tarea de interpretación es importante resaltar el concepto de estructura simbólica expuesto por Federico Revilla en su *Diccionario de Iconografía y Simbología*. La estructura simbólica, para este investigador es “la trama o red que vincula por modo múltiple de diversos símbolos, a partir de los símbolos primordiales, y en cuyo seno se producen toda suerte de inversiones ‘coincidentiae oppositorium’, etc.” (Revilla, 2010,

p. 253). Este autor señala que un hipotético desarrollo de las conexiones con otros símbolos —que nacen del centro temático de un símbolo primordial— “llegaría a abarcar todos los símbolos, relacionándolos por los sectores más inesperados” (Revilla, 2010, p. 253). Por lo que este investigador recomienda que desarrollar las estructuras simbólicas sobre un plano no sería tan conveniente como plantearlas en una esfera, pues esta superficie concéntrica permitiría recoger las conexiones más remotas que se podrían establecer entre los antípodas (Revilla, 2010).

En Pizarnik existe una relación dialéctica entre la realización del acto poético (en texto y actitud vivencial) y el acto poético como latente manifestación de la muerte. Escribir el poema es un rito tanático que vincula su cercanía a lo oscuro, pero también le otorga tranquilidad, seguridad y sosiego. La afirmación de la vida —a través de un lenguaje confesional y de una serie de comportamientos que rayan en el exceso— y la pulsión hacia la muerte se vinculan paradójicamente en su poesía —Pizarnik (2012)—:

Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua (p. 251).

Gran parte de la obra poética de Alejandra Pizarnik se inspira en la necesidad de fusionar en el crisol del rito creativo, el hacer y el ser y con esto suprimir las oposiciones entre lo cotidiano y las aspiraciones de orden espiritual. Este crisol de textos, símbolos, perspectivas y tópicos nos exige una interpretación de su discurso poéticos desde nuevos enfoques. Podemos relacionar esta necesidad con lo que manifiesta Cristina Piña (2012):

A esta altura de la crítica y la teorización literarias, ya no es novedad para nadie afirmar que, a medida que pasa el tiempo y vamos cambiando subjetivamente como poniendonos en contacto con nuevas formas de leer y perspectivas o marcos conceptuales desde donde hacerlo, las obras despliegan nuevas significaciones y les hacemos producir sentidos que, años antes, éramos incapaces de percibir (p. 13).

La obra publicada de Alejandra Pizarnik no es un trabajo acabado. Podríamos decir que aún está en evolución, ya que cada cierto tiempo aparecen nuevos escritos, nuevos poemas. Las significaciones que le otorgamos a los textos no son definitivas, ya que los marcos de referencia desde los cuales leemos y las expectativas con las cuales nos acercamos a la obra se van enriqueciendo y diversificando con el cambio de contexto que bordea la obra.

Acercarnos a la obra poética de Alejandra Pizarnik desde la simbología nos ha de permitir establecer nuevos vínculos, internos y externos, para poder ampliar nuestra lectura y resignificar su legado literario.

En esta investigación hemos ordenado los símbolos en relación con la cantidad de nominaciones y luego nos detenemos en los más sobresalientes, subrayando que cada una de estas expresiones simbólicas no agotan su significado en ellas mismas, sino que contienen y le dan forma —a partir de vinculaciones semánticas extendidas— al universo temático pizarnikiano y nos ayudan a desentrañar su poética.

4.1 Corpus poético de Alejandra Pizarnik

La obra poética de Alejandra Pizarnik se recoge en siete libros publicados en vida y algunos otros dispersos entre inéditos, aparecidos en revistas o en algunas antologías y que fueron recopilados, tras el fallecimiento de nuestra escritora, por Ana Becció. Toda esta producción poética ha sido debidamente estudiada por la crítica especializada argentina (sobre todo los primeros libros). En años recientes, la producción de estudios críticos sobre la obra de Pizarnik se ha incrementado notablemente, sobre todo, fuera de Argentina.

Respecto a los estudios críticos sobre la obra de Pizarnik existe cierto acuerdo en dividir estos en cuatro periodos: a) Un primer periodo comprendido antes de 1960, durante la publicación de sus tres primeros poemarios: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958), antes del viaje a París; b) Una segunda etapa que concurre con la publicación de *Árbol de Diana* (1962) y su estadía en París; c) Un tercer periodo que se establece después de su regreso a Buenos Aires hasta el momento de su deceso; y d) Uno último y, comprensiblemente, el más extenso, desde 1972 hasta nuestros días.

Para los fines de nuestra interpretación, estos cuatro periodos los sintetizaremos en tres etapas como una manera de facilitar nuestra aproximación a la evolución del uso de ciertos símbolos. Esta división se establece a partir de tres periodos editoriales claramente establecidos (los mismos que se vinculan con las cuatro etapas de la crítica de su obra): a) “Ciclo nacional” (1955-1958), establecido por la publicación de sus tres primeros poemarios; b) “Residencia en París” (1960-1964), con la publicación de *Árbol de Diana*; y c) “Regreso a la Argentina” (1965-1972), con la edición de sus tres últimos libros de poemas.

Como hemos podido apreciar en los capítulos dedicados a la obra y la crítica de la obra de Pizarnik, ambas divisiones (crítica y producción literaria) coinciden; sin embargo, por cuestiones de orden solo asumimos en este capítulo la segunda de tres periodos denominados “Ciclo nacional”, “Residencia en París” y “Regreso a la Argentina”. Esta división ha de permitir interpretar los quince símbolos escogidos desde una óptica temática y también desde una perspectiva de la línea histórica, tanto de su vida como de su obra, con

la finalidad de demostrar cómo algunos símbolos —que aparecen de forma reiterativa— atraviesan y engarzan su vida, su obra y configuran el universo poético que Alejandra Pizarnik establece en su poesía.

En nuestra investigación consideramos un total de 331 poemas, los mismos que se detallan en el Cuadro N.º 1: Poemarios de Alejandra Pizarnik.

POEMARIO	POEMAS
<i>La tierra más ajena</i> (1955)	28
<i>La última inocencia</i> (1956)	16
<i>Las aventuras perdidas</i> (1958)	22
<i>Árbol de Diana</i> (1962)	45
<i>Los trabajos y las noches</i> (1965)	47
<i>Extracción de la piedra de locura</i> (1968)	28
<i>El infierno musical</i> (1971)	20
<i>Poemas no recogidos en libros</i> (1956-1972)	125
Total	331

Cuadro N.º 1: “Poemarios de Alejandra Pizarnik”

4.2 El uso de símbolos en la obra poética de Alejandra Pizarnik

Cabe indicar que se encontraron —en los 331 poemas de nuestro corpus de estudio— un total de 273 símbolos con diferente presencia cuantitativa. Con la finalidad de sistematizar nuestro corpus de estudio se ha procedido a identificar y ordenar los símbolos y los ejes temáticos que se reiteran con mayor frecuencia.

En este trabajo solo se presentan 97 símbolos (de los 273 encontrados) debidamente ordenados de acuerdo con su presencia cuantitativa (Cuadro N.º 2: “Símbolos en la poesía de Alejandra Pizarnik”). Los otros 176 símbolos no se incorporan en este cuadro, pues aparecen de manera eventual, a diferencia de los quince símbolos escogidos en los que existe una mayor presencia.

Porcentualmente, los 97 símbolos del Cuadro N.º 2: “Símbolos en la poesía de Alejandra Pizarnik” representan el 35.53 % de todo el universo simbólico en la obra poética de Alejandra Pizarnik (273 símbolos en total).

Tomando en cuenta que los símbolos —ordenados cuantitativamente— a partir del número 98 aparecen con una frecuencia de seis veces o menos, consideraremos estos 97 símbolos como el total de nuestro universo de estudio (100 %), y de este total solo profundizaremos en quince símbolos, cantidad que representa una muestra significativa del 15.46 % del total de este universo.

N.º	SÍMBOLO / TÓPICO	CANTIDAD	N.º	SÍMBOLO / TÓPICO	CANTIDAD	N.º	SÍMBOLO / TÓPICO	CANTIDAD	N.º	SÍMBOLO / TÓPICO	CANTIDAD
1	Muerte	216	26	Roca	27	51	Niebla	14	76	Pared	9
2	Noche	194	27	Verde	27	52	Tiempo	14	77	Rosa	9
3	Silencio	117	28	Espejo	25	53	Árbol	13	78	Vaso	9
4	Ojo(s)	85	29	Fuego	25	54	Ataúd	13	79	Ala(s)	8
5	Infancia	83	30	Sueño	25	55	Barco	13	80	Arena	8
6	Sombra	76	31	Día	23	56	Máscara	13	81	Caballo	8
7	Viento	71	32	Mar	23	57	Aire	12	82	Jaula	8
8	Sol	59	33	Amanecer	22	58	Bosque	12	83	Orilla	8
9	Luz	59	34	Muro	22	59	Danza	12	84	Oro	8
10	Negro	52	35	Rojo	22	60	Lobo	12	85	Cadáver	7
11	Mano(s)	51	36	Casa	21	61	Boca	11	86	Cuchillo	7
12	Pájaro	48	37	Cielo	21	62	Labio	11	87	Lágrima	7
13	Música	43	38	Cuerpo	21	63	Puerta	11	88	Lámpara	7
14	Jardín	38	39	Río	19	64	Pupila	11	89	Mañana	7
15	Agua	37	40	Animal	19	65	Amarillo	10	90	Naufragio	7
16	Palabra	36	41	Estrella	19	66	Brazo(s)	10	91	Otoño	7
17	Voz	36	42	Blanco	18	67	Ceniza	10	92	Ventana	7
18	Colores	35	43	Ángel	17	68	Hoja	10	93	Celeste	6
19	Corazón	33	44	Lila	16	69	Luna	10	94	Cuervo	6
20	Flor	30	45	Llanto	16	70	Tierra	10	95	Dedo(s)	6
21	Azul	29	46	Muñeca	16	71	Vestido	10	96	Frío	6
22	Hueso	29	47	Papel	16	72	Cabello	9	97	Infierno	6
23	Oscuridad	29	48	Perro	16	73	Cabeza	9			
24	Sangre	29	49	Gris	15	74	Camino	9			
25	Lluvia	27	50	Vino	15	75	Fantasma	9			

Cuadro N.º 2: “Símbolos en la poesía de Alejandra Pizarnik”

Es importante señalar que se han cuantificado todos los temas y símbolos, aparezcan estos como sustantivos, adjetivos, adverbios, verbos e inclusive los que aparecen como producto de los procesos de derivación nominal, adjetival, verbal y apreciativa.

Hemos decidido realizar la contabilización de esta manera, pues consideramos que semánticamente, a pesar de que las categorías gramaticales cambian, el significado se mantiene constante, y es este significado el que pretendemos resaltar y rescatar para sustentar nuestra hipótesis. Por ejemplo, se han unificado los siguientes significados (señalados por el subrayado):

-Niñez / Infantil / Niño / Infancia

-Baile / Danza

-Ave / Pajarita / Pájaro

-Pelo / Cabellera / Cabello

-Féretro / Funeral / Tumba / Mortaja / Ataúd

-Alba / Madrugada / Amanecer

-Muerto / Muerta / Morir / Muerte

-Náufrago / Naufragio

-Medianoche / Anochecer / Noche

-Viajero / Viaje

-Voces / Voz

-Llorar / Llanto

-Soñar / Sueño

-Solar / Sol

-Tiniebla / Sombra

-Roca / Piedra

-Luminosidad / Luz

-Musical / Música

-Caminar / Camino

-Candela / Llama / Fuego

Como sabemos, es la raíz léxica, con su correspondiente carga semántica, (que relacionamos al símbolo) lo que da origen, desde un mismo lexema, a un conjunto de palabras que denominamos familia léxica, y este criterio también se puede extrapolar a la carga semántica de los símbolos asociados dentro de un mismo campo. También, se han utilizado sinónimos con la finalidad de priorizar el significado al significante, ya que es el significado (que connota el símbolo) lo que nos ayudará al esclarecimiento de nuestra hipótesis. Además se han ajustado los nombres plurales al singular (sombras / sombra, olas / ola) o viceversa; los sustantivos y adjetivos al género que mejor represente al símbolo (loba / lobo, muñeco / muñeca, blanca / blanco); se ha preferido, en muy pocos casos, agrupar algunas palabras desde su relación de hiperónimo e hipónimo (melodía / ritmo / música, poesía / poema); y se han eliminado los sufijos diminutivos (casita / casa, pajarita / pájaro, muñequita / muñeca).

Esta agrupación se ha efectuado tomando en consideración la idea básica de la isotopía. Demetrio Estébanez cita Greimas para explicar los alcances de este término: “conjunto de categorías semánticas redundantes que hace posible la lectura de una historia tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de resolver sus ambigüedades, resolución dirigida en sí misma por la búsqueda de una lectura única” (Estébanez, 2008, p. 576). Las isotopías constituyen sus campos semánticos organizando estructuralmente sinónimos, hiperónimos e hipónimos, los que debidamente organizados dan coherencia al texto.

La isotopía es una cualidad semántica del texto que permite destacar los planos de significación de forma homogénea a través del uso de redundancias y reiteraciones en varios segmentos del texto con algunos elementos semánticos idénticos. De esta manera se constituye una base sobre la cual se estructuran las significaciones particulares de cada parte del texto sin que su especificidad represente dispersión alguna del sentido general.

Para este trabajo se han escogido quince símbolos que tienen mayor presencia cuantitativa y que consideramos representativos del carácter semántico que atraviesa la obra de Pizarnik. Con este grupo de símbolos se ha procedido a hacer una interpretación desde la perspectiva de la simbología, para lo cual se han utilizado una serie de diccionarios y libros relacionados al tema, todos los cuales figuran en la bibliografía de este trabajo. Esta interpretación busca amalgamar, a través del significado y la connotación de los símbolos, una visión que nos permita formular algunos criterios que serán expuestos como conclusiones de esta investigación.

Es importante resaltar que la aparición y uso de los quince símbolos seleccionados, para nuestra interpretación, oscilan en los dieciséis años en los que Alejandra Pizarnik publica toda su obra poética, con la salvedad que “Poemas no recogidos en libros” es una recopilación póstuma de todos los poemas publicados en antologías y publicaciones periódicas entre 1956 y 1972, así como poemas encontrados en su archivo personal después de su muerte. El Cuadro N.º 3: “Símbolos por poemarios” da cuenta de este detalle:

N.º	Símbolo	TMA (1955)	UI (1956)	AP (1958)	AD (1962)	TN (1965)	EPL (1968)	IM (1971)	PNRL (1955-72)	Cantidad
1	Muerte	2	20	32	9	8	59	21	65	216
2	Noche	8	14	14	9	11	32	16	90	194
3	Silencio	2	-	2	10	11	22	20	50	117
4	Ojo(s)	9	2	4	6	5	10	13	36	85
5	Infancia	1	2	9	1	3	16	13	38	83
6	Sombra	13	2	3	7	6	10	5	30	76
7	Viento	1	5	10	7	7	13	5	15	71
8	Sol	7	2	10	-	2	9	5	24	59
9	Luz	3	2	5	3	6	10	9	21	59
10	Negro	9	-	2	-	2	10	5	24	52
11	Mano(s)	3	6	6	5	4	9	5	13	51
12	Pájaro	-	1	12	4	6	8	1	16	48
13	Música	1	1	5	-	2	9	12	13	43
14	Jardín	-	-	1	-	1	12	6	18	38
15	Agua	3	-	1	1	-	11	9	12	37

Cuadro N.º 3: “Símbolos por poemarios”²⁹

La información contenida en este cuadro ayuda a ver la dinámica de estos símbolos, poemario a poemario, y nos ofrece ciertas pistas de indagación de la evolución de estos en la línea histórica (textual y vital) de Alejandra Pizarnik.

En conexión al Cuadro N.º 3: “Símbolos por poemarios”, en el Gráfico N.º 1: “Dinámica de los símbolos en la obra poética de Alejandra Pizarnik” se puede apreciar,

²⁹ Abreviaturas de los poemarios de Pizarnik en *Poesía completa. Edición de Ana Becciu* (2012): *La tierra más ajena*: TMA; *La última inocencia*: UI; *Las aventuras perdidas*: AP; *Árbol de Diana*: AD; *Los trabajos y las noches*: TN; *Extracción de la piedra de locura*: EPL; *El infierno musical*: IM; “Poemas no recogidos en libros”: PNRL.

dinámicamente, la manera en que los quince símbolos escogidos para esta investigación van desarrollándose en el periodo comprendido entre 1955 y 1972.

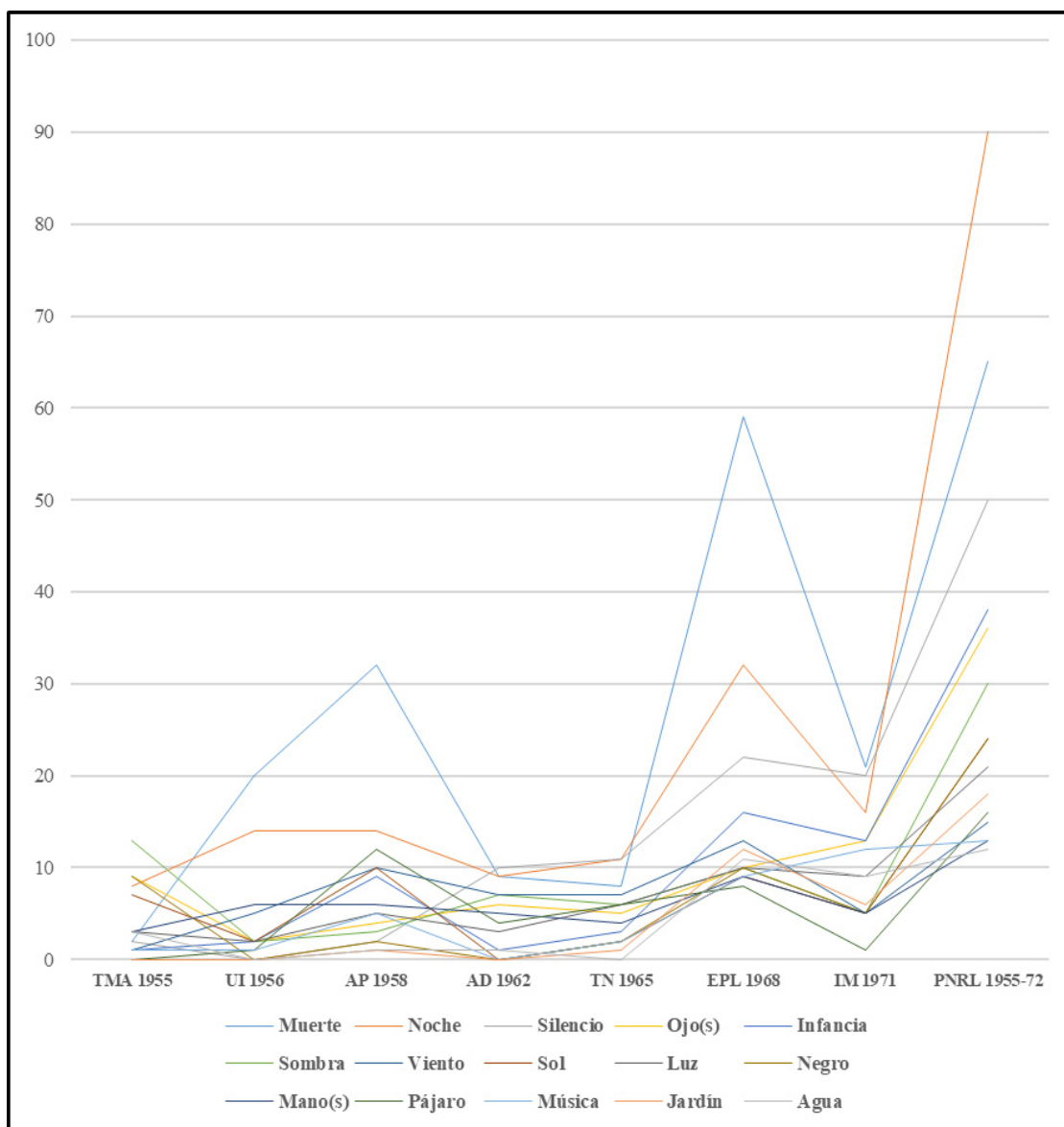


Gráfico N.º 1: “Dinámica de los símbolos en la obra poética de Alejandra Pizarnik”

Como se ha revisado en el Capítulo III, “La simbología”, existe un uso multidisciplinario de los símbolos, por lo cual las categorizaciones en cada rama del saber

son diversas y no siempre coincidentes. Dentro del desarrollo de nuestra interpretación se ha decidido seguir dos órdenes para agrupar estos símbolos.

Desde una perspectiva general seguimos la categorización de Gilbert Durand (1981): los símbolos del régimen diurno y los del régimen nocturno. En un orden más específico nuestros símbolos se agrupan en cinco categorías: símbolos de la creación y el cosmos, los del reino vegetal, del reino animal, del mundo humano y del mundo espiritual, de acuerdo con lo recomendado el Archivo para la Investigación en Simbolismo Arquetípico (ARAS, *Archive for Research in Archetipal Symbolism*). Estas dos categorizaciones ayudarán a enfatizar el carácter del universo simbólico que Pizarnik crea a través de su poesía.

Cada uno de los quince símbolos no solo guardan relación con determinados regímenes, sino muchas veces se vinculan con otras categorizaciones. En muchos casos, los ejes temáticos sintetizados en ciertos símbolos agrupan a una variedad de estos a través de una red semántica relacional, de tal manera que algunos no solo se refieren a una sola realidad, sino que engloban a otros símbolos que expresan ideas afines y relacionadas entre sí, creando estructuras simbólicas relacionadas y paralelas.

El Cuadro N.º 4, “Resumen de categorización de símbolos”, da cuenta de los quince símbolos seleccionados ordenados en las categorías de nuestro estudio. En este ordenamiento, de acuerdo a las dos categorías escogidas en nuestra investigación (Durand y ARAS), se puede ver cuantitativamente los símbolos en cada régimen, lo cual nos otorga dos cantidades parciales: régimen diurno, siete símbolos con 422

nominaciones, 34.34 % del total de nuestro corpus de símbolos; régimen nocturno, ocho símbolos con 807 nominaciones, 65.66 %, respectivamente.

		Régimen diurno (422) 34.34 %					Régimen nocturno (807) 65.66 %				
N.º	Símbolo	CC	RV	RA	MH	ME	CC	RV	RA	MH	ME
1	Muerte									216	
2	Noche						194				
3	Silencio									117	
4	Ojo(s)				85						
5	Infancia				83						
6	Sombra						76				
7	Viento						71				
8	Sol	59									
9	Luz	59									
10	Negro									52	
11	Mano(s)				51						
12	Pájaro			48							
13	Música									43	
14	Jardín							38			
15	Agua	37									

Cuadro N.º 4: “Resumen de categorización de símbolos”³⁰

En este cuadro podemos apreciar los quince símbolos a analizar agrupados en los dos regímenes propuestos por Gilbert Durand y las cinco categorizaciones del ARAS, con la suma total de sus nominaciones dentro de nuestro corpus poético.

³⁰ Abreviaturas de las categorías de símbolos según el ARAS: Creación y cosmos: CC; Reino vegetal: RV; Reino animal: RA; Mundo humano: MH y Mundo espiritual: ME.

4.3 Análisis e interpretación del corpus poético de Alejandra Pizarnik desde la simbología

En esta sección de la investigación abordamos los quince símbolos que sintetizan, desde nuestra perspectiva, algunos de los componentes esenciales en la caracterización de la propuesta poética de Alejandra Pizarnik. En consideración a que una obra de arte se constituye de diversos estratos heterogéneos —estratos integrados por elementos que poseen valores particulares y cumplen funciones específicas en la estructura del conjunto— es conveniente analizar y estudiar por separado cada uno de ellos, para más adelante integrarlos en una lectura organizada y con ciertos derroteros de interpretación. Enfrentarse con los signos, enunciados, símbolos y argumentos en la obra de Pizarnik representa un reto, pero también una oportunidad para develar quizá aquellos temas que no solo conciernen al lector de poesía, sino también al ser humano en su conjunto.

La división de nuestro corpus simbólico en dos regímenes (diurno y nocturno) y cinco órdenes (símbolos de la creación y el cosmos, los del reino vegetal, del reino animal, del mundo humano y del mundo espiritual) han de facilitar inferir la función de cada símbolo en la estructura de la obra pizarnikiana. Además, tendremos en consideración los tres periodos biobibliográficos (“Ciclo nacional”, “Residencia en París” y “Regreso a la Argentina”), a fin de establecer conexiones temáticas, simbólicas, como vínculos con el proceso de maduración estética de la obra poética de Pizarnik, así como establecer ciertas relaciones de su trayecto biográfico y su universo simbólico.

4.3.1 Muerte

La muerte es el aspecto de la extinción de la existencia humana, pero al mismo tiempo esencia de la liberación. La muerte —y los símbolos asociados a ella— define, por antonomasia, la obra de Alejandra Pizarnik, la misma que desde los primeros poemas va gestando un universo simbólico alrededor de este tópico.

Durante el “Ciclo nacional” (1955-1958) —establecido por la publicación de sus tres primeros poemarios— el tema de la muerte y los símbolos ligados a esta se van revelando de manera discreta; sin embargo, con cada publicación su presencia se va intensificando cada vez más hasta convertirse en un sustancial componente de la temática y visión poética pizarnikiana.

Dentro de la categorización de las estructuras que Gilbert Durand propone para la interpretación del simbolismo imaginario, la muerte es un símbolo del régimen nocturno, y establece dialécticamente un enlace con la vida; en el mundo imaginario es necesario nacer para morir y viceversa. En la historia de las culturas todas las imágenes de la muerte y sus alegorías tienen similar sentido. En palabras de Gilbert Durand (1981) es “en el seno de la noche misma en donde el espíritu busca su luz y la caída, se eufemiza en descenso; proceso de eufemización ya esbozado al nivel de una representación del destino y de la muerte” (p. 187).

En el orden del ARAS, la muerte es un símbolo que corresponde al mundo humano. Tal como lo indica el ARAS (2011) un “símbolo tiene la misteriosa virtud de unir disparidades” (p. 8), por lo que de alguna manera se convierte en símbolo bastante “flexible” en el alcance de sus posibilidades semánticas. Respecto a la muerte es preciso

indicar que el amplio campo temático de la misma representado no solo en símbolos, sino también en un sinnúmero de imágenes y arquetipos —en tanto configuran múltiples elementos del inconsciente colectivo humano— está intimamente vinculado con el quehacer humano, ya que la muerte solo es aplicable a los seres vivos. En el aspecto simbólico la muerte se encuentra tanto al inicio como al final de la vida: antecede a esta y la cierra. Es la dimensión perecedera de la existencia no solo física, sino también espiritual, al establecer el inicio de los procesos de ascensión o descenso —tan presente en todas las doctrinas y creencias religiosas— y está emparejada con los ritos iniciáticos y los procesos psíquicos de transformación.

En el tercer poema (“Reminiscencias”) del primer libro de Pizarnik, *La tierra más ajena* (1955), leemos —Pizarnik (2012)—:

y el tiempo estranguló mi estrella / cuatro números giran insidiosos / ennegreciendo las
confituras / y el tiempo estranguló mi estrella / caminaba trillada sobre pozo oscuro / los
brillos lloraban a mis verdores / y yo miraba y yo miraba / y el tiempo estranguló mi estrella
/ recordar tres rugidos de / tiernas montañas y radios oscuras / dos copas amarillas / dos
gargantas raspadas / dos besos comunicantes de la visión de / una existencia a otra
existencia / dos promesas gimientes de / tremendas locuacidades ajenas / dos promesas de
no ser de sí ser de no ser / dos sueños jugando la ronda del sino en / derredor de un cosmos
de / champagne amarillo blanquecino / dos miradas cerciorando la avidez de una / estrella
chiquita / y el tiempo estranguló mi estrella / cuatro números ríen en volteretas desabridas
/ muere uno / nace uno / y el tiempo estranguló mi estrella / sonos de nenúfares ardientes
/ desconectan mis futuras sombras / un vaho desconcertante rellena / mi soleado rincón la
sombra del sol tritura / la esfinge de mi estrella / las promesas se coagulan / frente al signo
de estrellas estranguladas / y el tiempo estranguló mi estrella / pero su esencia existirá / en
mi intemporal interior / brilla esencia de mi estrella! (p. 13).

A nivel léxico encontramos en este poema los siguientes términos y giros poéticos (“entre comillas”) relacionados con el campo semántico de la muerte: estrangulación, ennegrecer, “dos gargantas raspadas” (¿cortadas?), “la visión de una existencia a otra existencia”, “pozo oscuro”, oscuridad, amarillo blanquecino (palidez), “muere uno, nace

uno”, “no ser de sí”, “futuras sombras”, triturar, “estrellas estranguladas”, “intemporal interior”. Esta manifiesta intención en el uso de expresiones y términos vinculados a la muerte se refleja también en varias anotaciones de su diario personal y en su correspondencia durante este primer periodo editorial. En una nota de junio de 1955, Pizarnik escribe: “La viudez de mi destino enmarcó mis huesos. Tengo lo oscuro que vaga silbando en mis aterrorizadas vísceras. ya es tarde. Muy tarde. Tengo dieciocho años” (Pizarnik, 2013, p. 40).

Esa incipiente pero constante nominación tanática revela que el personaje poético en Pizarnik piensa en la muerte y siente quizá que morir varias veces es una solución. De alguna manera los motivos de su creatividad dependen de mantenerse alrededor de este eje temático. En “Reminiscencias quirománticas”, décimo tercer poema de este su primer libro, leemos —Pizarnik (2012)—:

dos manos de flores pendientes resumen la / burda escultura de exóticas formas que / brillan
vendiendo a las brujas el / augusto signo de vida por muerte / leyendo en las líneas las miles
de / veces que vences o gimes o lloras o ríes o / emprendes camino a un paso fijo que
/ lucha en la noche repeliendo los / viles ataúdes que esgrime el fracaso (p. 24).

En este poema, como en el anterior, es importante subrayar el discurso dialéctico que Pizarnik establece entre la vida y la muerte, a través de una constante vinculación a la vida: “Tiernas montañas”, “dos besos comunicantes de la visión de / una existencia a otra existencia”, “dos sueños jugando”, “sones de nenúfares ardientes”, “muere uno / nace uno”, “dos manos de flores”, “augusto signo de vida por muerte”. Pizarnik juega con la copresencia de términos que se articulan en una categoría semántica, en este caso por oposición, quizá para remarcar el carácter oscuro de la muerte.

En el aspecto simbólico, la muerte denota y connota el carácter perecedero y destructor (o autodestructor) de la existencia y nos conduce a espacios imaginarios desconocidos, sean estos paraísos o infiernos; espacios sobre los que Pizarnik conjetura a partir de construcciones como: “caminaba trillada sobre pozo oscuro”, “mi soleado rincón la sombra del sol tritura” para evocar los espacios del régimen nocturno (infierno-muerte), o a través de construcciones más luminosas como: “los brillos lloraban a mis verdes”, “dos sueños jugando la ronda del sino en / derredor de un cosmos de / champagne amarillo blanquecino”, “emprendes camino a un paso fijo que / lucha en la noche” para vincular, por oposición, el tópico de la extinción al régimen diurno (paraíso-vida).

Es conveniente subrayar los vínculos que siempre están presentes entre la vida y la muerte. Ambos campos semánticos se oponen, se contradicen y se complementan en una serie de relaciones básicas de significación. La muerte denota un carácter ambivalente, es fin, pero también es inicio: en todas las religiones con la muerte se marca el inicio a la vida eterna. De acuerdo con las doctrinas religiosas más ortodoxas, la muerte es una analogía de liberación total al descomponer y desmaterializar el cuerpo y liberar las posibilidades ascensionales del espíritu.

La muerte también divide los destinos ficcionales del hombre: creencia y fe o nihilismo religioso. Todas las doctrinas proclaman que si el hombre solo vive en el nivel material caerá en el inframundo (régimen nocturno); si, por el contrario, su vida se desarrolla dentro del nivel espiritual, la muerte le develará estados de luz y conocimiento (régimen diurno).

Muchos de los poemas de Pizarnik se desarrollan dentro del espíritu que se puede vislumbrar dentro del régimen nocturno. En “Algo”, poema de su segundo libro, *La última inocencia* (1956), Pizarnik escribe: “noche que te vas / dame la mano / obra de ángel bullente / los días se suicidan / ¿por que? / noche que te vas / buenas noches” (Pizarnik, 2012, p. 50). Más adelante, en “Balada de la piedra que llora”, Pizarnik ya revela la marcada decisión de interpretar el mundo desde una perspectiva existencial declaradamente tanática: “la muerte se muere de risa pero la vida / se muere de llanto pero la muerte pero la vida / pero nada nada nada” (Pizarnik, 2012, p. 62).

Es a partir del tercer poemario, *Las aventuras perdidas* (1958), en que se puede afirmar que existe ya una decisión consciente y explícita para escribir y describir su mundo interior desde los símbolos de la muerte. En varios de los veintidós poemas que componen este volumen, esta decisión se revela de manera mucho más evidente que en los primeros dos libros. Leemos en “La jaula”, poema que abre el libro: “Sé gritar hasta el alba / cuando la muerte se posa desnuda / en mi sombra”; “afuera hay sol / yo me visto de cenizas” (Pizarnik, 2012, p. 73). Este poema establece una clave para comprender el mensaje poético que Alejandra Pizarnik desea transmitir a lo largo de este libro. Se establece un vínculo de oposición entre la vida social y lo real del mundo fáctico y el inframundo de las subjetividades íntimas de nuestra autora, como una forma de alejarse y ponerse a salvo de una realidad que siempre le es ajena. En el segundo poema, “Fiesta en el vacío”: “Como el viento sin alas encerrado en mis ojos / es la llamada de la muerte” (Pizarnik, 2012, p. 74) y en los siguientes tres poemas (“La danza inmóvil”, “Tiempo” e “Hija del viento”) es constante el uso de sustantivos, verbos, adjetivos y expresiones relacionados con la muerte y que forman parte del régimen nocturno: noche, sangre, morir, cuchillos, muerte, “infancia

muerta”, “miedo luminoso”, “incendiar la edad del sueño”, “las palabras se suicidan” (Pizarnik, 2012, pp. 75-77).

Es en este poemario en donde Pizarnik adopta la muerte como un tópico integrador y central de su imagen poética. Sintomáticamente, Pizarnik abre *Las aventuras perdidas* con una cita de Georg Trakl: “Sobre negros peñascos / se precipita, embriagada la muerte / la ardiente enamorada del viento” (Pizarnik, 2012, p. 71). En los poemas de *Las aventuras perdidas*, Alejandra Pizarnik concreta el perfil fundamental de lo que posteriormente será el tratamiento de la muerte en su propuesta poética. Desde este libro la estética y la temática de Pizarnik se consolidan a partir del uso reiterado de temas y motivos que la acompañarán hasta 1972, creando un discurso poético que también hará eco en su producción en prosa. En una nota del 10 de febrero de 1958 encontramos lo siguiente —Pizarnik (2013)—:

No vivir, ahora que la vida me tiende vida, es extraño. Pero voy a confesar la verdad, la confesaré, aunque me tenga que morir llorando, diré la verdad, que es ésta: yo no quiero vivir, yo quiero un interés obsesivo por dos cosas: los libros y mi poesía (p. 221).

Encontramos a lo largo de los veintidós poemas de este libro tópicos recurrentes como la constante sensación de desamparo, abandono y soledad; el conflicto permanente del sentimiento de no poder asir las palabras, lo que le crea una percepción de su limitación creadora; el sentimiento de alienación y desarraigo con la evidente fragmentación que realiza del sujeto poético, y que se relaciona con ella misma en el desdoblamiento a partir del uso de varios nombres en su autodenominación personal (Bluma, Flora, Blímele, Sasha, Alejandra); la noche como espacio temporal de refugio, pero también de realización; la infancia como idílico tiempo y espacio destruidos, y la invocación metódica de la muerte reflejados en su deslumbramiento y fascinación.

Abriendo la segunda etapa de lo que hemos denominado el ciclo “Residencia en París” (1960-1964), Pizarnik publica su libro quizá más emblemático, *Árbol de Diana* (1962), con prólogo de Octavio Paz. En estos 45 poemas reafirma por completo el carácter de su discurso poético. Ya la crítica nacional la reconoce como una de las voces más particulares de la nueva poesía argentina. Es en esta etapa en donde Pizarnik establece una serie de relaciones literarias que acreditan este reconocimiento y la consideración a una voz poética ya consolidada: Octavio Paz, Julio Cortázar, Olga Orozco, Antonio Porchia, Antonio Requeni, Victoria Ocampo, entre otros acreditan y auspician esta posición.

Alejandra Pizarnik empieza el poemario estableciendo una especie de itinerario que denota movimiento: “He dado el salto de mí al alba. / He dejado mi cuerpo junto a la luz / y he cantado la tristeza de lo que nace” (Pizarnik, 2012, p. 103). Este salto al vacío es un “dejarse caer”, un abandonarse, una caída hacia lo desconocido, quizá lo oscuro. Pero también es un salto hacia la muerte: “Salta con la camisa en llamas / de estrella en estrella. / de sombra en sombra. / Muere de muerte lejana / la que ama el viento” (Pizarnik, 2012, p. 109). Nuevamente encontramos aquellos símbolos del régimen nocturno (estrellas, sombras, viento). Ese salto significa movimiento que en la poética de Pizarnik se representa con el viaje y su condición de viajera: “viajera de corazón de pájaro negro” (Pizarnik, 2012, p. 109); “alguna vez / alguna vez tal vez / me iré sin quedarme / me iré como quien se va” (Pizarnik, 2012, p. 135), un viaje en el que el sujeto deja de ser para prepararse a nuevos espacios, a nuevos tiempos.

Pizarnik no solo se desplaza, también se detiene en reiteraciones que manifiestan su obsesión con la muerte: “dice que no sabe del miedo de la muerte del amor / dice que tiene

miedo de la muerte del amor / dice que el amor es muerte es miedo / dice que la muerte es miedo es amor / dice que no sabe” (Pizarnik, 2012, p. 122). Estas reiteraciones temáticas y simbólicas (subrayadas) atraviesan este cuarto poemario: “galería donde vaga la sombra de lo que espero” (Pizarnik, 2012, p. 110); “los huesos brillando en la noche” (Pizarnik, 2012, p. 111); “has golpeado el viento / con tus propios huesos” (Pizarnik, 2012, p. 118); “me danzo y me gozo en mis propios funerales / (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida)” (Pizarnik, 2012, p. 119); “en la noche / un espejo para la pequeña muerta / un espejo de cenizas” (Pizarnik, 2012, p. 110); “agujero de la noche” (Pizarnik, 2012, p. 127); “la pequeña viajera / moría explicando su muerte” (Pizarnik, 2012, p. 136); “silencio / yo me uno al silencio / yo me he unido al silencio” (Pizarnik, 2012, p. 143); “los naúfragos detrás de la sombra / abrazaron a la que se suicidó / con el silencio de su sangre / la noche bebió vino / y bailó entre los huesos de la niebla” (Pizarnik, 2012, p. 144); “La que fue devorada por el espejo / entra en un cofre de cenizas” (Pizarnik, 2012, p. 148).

La búsqueda de Pizarnik por encontrar un refugio en donde pueda sentirse segura y en libertad se manifiesta de manera paradójica en *Árbol de Diana*: el yo poético siempre está alejándose de sí mismo a través de las imágenes que describen un doble vinculado al dominio de la muerte: la sombra, la sonámbula, la suicida, la imagen en el espejo.

Después de su estancia en París, Alejandra Pizarnik retorna a Buenos Aires en donde se establece de forma definitiva, salvo un corto viaje a Nueva York. En este periodo al que hemos denominado “Regreso a la Argentina” (1965-1972), Pizarnik publica sus tres

últimos poemarios: *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971).

En los 47 poemas que componen *Los trabajos y las noches* (1965) encontramos nuevamente textos explícitamente motivados por el tópico tanático. Nuevamente Pizarnik apoya sus poemas en la reiteración de algunos símbolos que, en este punto del desarrollo de su obra, forman parte fundamental de la misma.

Desde el título Pizarnik evoca a la noche como el universo en donde ella se siente identificada y con la holgura espiritual para enfrentar su escritura. “Poema” abre este su quinto libro: “Tú eliges el lugar de la herida / en donde hablamos nuestro silencio. / Tú haces de mi vida / esta ceremonia demasiado pura” (Pizarnik, 2012, p. 155). El silencio se presenta como un resquicio por donde se aprecia el abismo. A un nivel simbólico, el silencio forma parte de las tradiciones sagradas en las que los arcanos y los misterios profundos solo son revelados en silencio. En la obra de Pizarnik el silencio representa la nada, el vacío, la ausencia total por lo que se asocia con la muerte: “Tú haces el silencio de las lilas que aletean / en mi tragedia del viento en el corazón. / Tú hiciste de mi vida un cuento para niños / en donde naufragios y muertes / son pretextos de ceremonias adorables” (Pizarnik, 2012, p. 161); “Alguien entra en el silencio y me abandona” (Pizarnik, 2012, p. 163). Quizá la prueba más evidente de esta relación silencio-muerte lo hallamos en “Silencios”: “La muerte siempre al lado. / Escucho su decir. / Solo me oigo” (Pizarnik, 2012, p. 188).

En *Extracción de la piedra de locura* (1968) ya la fascinación y la identificación de Pizarnik con la oscuridad, el silencio, las figuras y los elementos asociados a la muerte se

expresan con toda naturalidad: “Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto. / Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche” (Pizarnik, 2012, p. 215). En este libro, Pizarnik experimenta con la prosa poética a partir de textos de mayor extensión, sin el formato de género que el lector espera encontrar en un volumen de poemas y con la libertad que esta nueva forma le otorga a sus exploraciones estéticas.

A través de los veintiocho poemas de este volumen el tono es similar y le otorga al universo poético de Pizarnik una coherente estructura simbólica asociada a lo fúnebre. Nuevamente encontramos las reiteraciones expresadas en sus anteriores trabajos: “La que murió de su vestido azul está cantando. / Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad” (Pizarnik, 2012, p. 213); “Desde mí misma cae / y oculta su antigua sombra. / He de morir de cosas así” (Pizarnik, 2012, p. 214); “Otoño en el azul de un muro: sé amparo de las pequeñas muertas. / Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva” (Pizarnik, 2012, p. 218); “Me quieren anochecer, me van a morir” (Pizarnik, 2012, p. 222); “Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento” (Pizarnik, 2012, p. 243); “Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama” (Pizarnik, 2012, p. 254); “Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos –como una cesta llena de cadáveres de niñas. Y es en ese lugar donde la muerte está sentada” (Pizarnik, 2012, pp. 254-255); “La muerte azul, la muerte verde, la muerte roja, la muerte lila, en las visiones del nacimiento. / La muerte está cantando junto al río. / Me voy a morir, me dijo, me voy a morir” (Pizarnik, 2012, p. 256).

En el último de sus libros, publicado en vida, *El infierno musical* (1971), Pizarnik continúa su acercamiento a la prosa poética con una escritura que recuerda su influencia vanguardista. En este poemario existen dos poemas singulares por la forma en que se vinculan ambos títulos: “El deseo de la palabra” y “La palabra del deseo”. En ambos, Alejandra Pizarnik extiende sus visiones oscuras y establece múltiples relaciones simbólicas en una especie de poética de las tinieblas. Podemos leer en el primero de ellos —Pizarnik (2012)—:

La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido. / Pasos y voces del lado sombrio del jardín. / No vayas a creer que no están vivos. / Toda la noche hasta la aurora salmodiaba. Extranjera a muerte está muriéndose. Otro es el lenguaje de los agonizantes (p. 269).

Para luego mantener el mismo espíritu espectral y fúnebre en el segundo:

Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse. / ¿Qué estoy haciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé que más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad (p. 271).

El poema “Lazo mortal” quizá sea el más representativo de este poemario por la manera en que Pizarnik crea toda una red de vínculos simbólicos, pero también de relaciones de oposición que subrayan aún más el carácter oscuro de su perspectiva estética; perspectiva que nace y se alimenta de su propia experiencia de vida, pues ya para esta época habían sido varios los intentos de suicidio que Alejandra Pizarnik había errado. En este poema podemos leer —Pizarnik (2012)—:

Palabras emitidas por un pensamiento a modo de tabla del náufrago. Hacer el amor adentro de nuestro abrazo significó una luz negra: la oscuridad se puso a brillar. El color del mausoleo infantil, el mortuorio color de los detenidos deseos se abrió en la salvaje habitación. El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos (p. 279).

Después de este poemario, Alejandra Pizarnik no llegará a publicar otro nuevo volumen, pero sí a escribir algunos de sus poemas más representativos.

Los poemas no recogidos en libros, en un total de 125, forman la última parte de *Alejandra Pizarnik. Poesía Completa*. Estos poemas corresponden a una carpeta de 41 hojas corregidas a mano por Pizarnik con fechas aproximadas entre 1956 y 1960. También varios poemas publicados en revistas de la época y notas personales de Pizarnik (1962-1972), así como los poemarios “En esta noche en este mundo”, “Los pequeños cantos” y “Textos de sombra”.

En todo este conjunto podemos encontrar los mismos elementos simbólicos tanáticos que forman parte de su personalidad poética y que configuran el lenguaje con que Pizarnik decide expresar su ser e interpretar su entorno y realidad. Leemos: “abrazando tu sombra en un sueño / mis huesos se arqueaban como flores” (Pizarnik, 2012, p. 309); “La niña que fui / ahora en mi memoria / entre mis muertos” (Pizarnik, 2012, p. 316); “En mis huesos la noche tatuada. / la noche y la nada” (Pizarnik, 2012, p. 318); “mis huesos torcidos por abrazar una sombra” (Pizarnik, 2012, p. 323); “boca enlutada / enumerando mis muertes” (Pizarnik, 2012, p. 325); “Llega la muerte con su manada de huesos” (Pizarnik, 2012, p. 339); “La noche, pienso el silencio. La noche emerge de la muerte. La noche emerge de la vida. En la noche viven los faltos de todo” (Pizarnik, 2012, p. 362). Pizarnik (2012) sentencia: “alguien ha encontrado su verdadera voz y la prueba en el mediodía de los muertos” (p. 361).

Alejandra Pizarnik se ratifica en su oscura poética no solo en sus versos, sino también en sus *Diarios*. En sus anotaciones, a lo largo de diecisiete años (desde septiembre

de 1954 a diciembre de 1971), Pizarnik proyecta su obra poética y extrapola sus valores estéticos, muchísimos de ellos referidos a la muerte y a sus símbolos conexos. En nota del 24 de marzo de 1961, escribe: “De esto moriré, de espera oxidada, de polvo aguardador. Y cuando lleve un gran tiempo muerta, sé que mis huesos aún estarán erguidos, esperando: mis huesos serán a la manera de perros fieles, sumamente tristes de la cima del abandono” (Pizarnik, 2013, p. 402).

Como podemos apreciar en la obra de Alejandra Pizarnik, alrededor del tópico de la muerte, existe una serie de símbolos³¹ que se articulan en la estructura simbólica de la muerte, otorgándole a este símbolo universal una serie de matices. Como claros ejemplos tenemos los siguientes:

a) El hueso (22): aspecto corporal no perecedero, como símbolo de una parte del cuerpo que resiste a la muerte y que mantiene un vínculo de identidad con el difunto (Revilla, 2010); en muchas culturas antiguas los huesos eran considerados como las semillas del cuerpo de resurrección, por lo que su simbolismo no solo se refiere a la muerte, sino también a las imágenes de la fe en su futura resurrección.

b) La oscuridad (23): es parte del dualismo luz-tinieblas y símbolo complementario opuesto de la luz; representa el alejamiento de Dios y de la luz que emana de la sabiduría; las culturas antiguas la relacionaban con el principio del mal y con las fuerzas inferiores.

³¹ Los números indican su ubicación en el Cuadro N.º 2: “Símbolos en la poesía de Alejandra Pizarnik”.

c) La sombra (6): símbolo de oposición a la luz siempre ligado a la muerte, se opone al Sol que representa la luz del espíritu. La sombra es el “doble negativo” del cuerpo. En muchas cosmologías, las almas de los muertos son concebidas como sombras.

d) La lluvia (25): símbolo de la acción jerárquica del cielo sobre la tierra; fenómeno que favorece la fecundidad de la tierra, pero que también puede significar castigo divino, por lo que muchas mitologías incluyen referencias a un diluvio destructor del mundo.

e) El cadáver (85): símbolo de impureza en muchas religiones. El cuerpo vacío de su componente espiritual pierde toda connotación vital: es solo un residuo de lo que alguna vez existió.

f) La luna (69): la existencia cíclica de la luna determinada en “el surgir y desaparecer, así como el continuo reaparecer en una nueva forma, constituye un profundo símbolo de la idea de ‘morir y renacer’” (Bierdermann, 1996, p. 277). También se considera un símbolo mortuario y cíclico; la luna media en la Europa antigua era considerada un símbolo funerario; el inframundo estaba simbolizado por la luna agonizante (Eliade, 1972).

g) El infierno (97): considerado como una especie de infravida y lugar de tortura y expiación; en el simbolismo del nivel (tres mundos: cielo, tierra, inframundo) ocupa la zona baja, mientras la tierra se ubica en “la zona media y el cielo en la zona superior” (Cirlot, 2011, p. 261).

h) El ataúd (54): evoca la protección a su contenido (el cuerpo humano), se vincula al entierro, la pérdida y la ausencia, es una especie de útero en el que se extingue una forma de vida y espera renacer en otra nueva.

i) La sangre (24): símbolo ambivalente de la vida y la muerte; la sangre oculta y circulante es la vida del ser, pero derramada se vincula a la muerte (Revilla, 2010).

j) El espejo (28): más allá de su función práctica, el espejo mantiene una carga simbólica milenaria al representar el vínculo entre la imagen reflejada y el modelo real a partir de una correspondencia mágica. Biedermann (1996) señala que los espejos “pueden retener el alma o la fuerza vital de la persona reflejada, por lo que en las costumbres populares se prescribe cubrir los espejos con un velo a la muerte de una persona para que su alma no quede retenida” (p. 178).

k) La ceniza (67): obtiene su simbolismo del hecho de ser residuo de la combustión, “lo que queda después de la extinción del fuego” (Chevalier y Gheerbrant, 2012, p. 270), evoca una aniquilación en su aspecto material (la muerte) y en su aspecto espiritual (la humildad y la penitencia). En el Antiguo Testamento la ceniza simboliza el arrepentimiento, el sufrimiento y el luto, de allí que la sacralización de las cenizas se asocie a los ritos de pasaje y purificación por el fuego.

l) La niebla (51): representa un estado entre lo real y lo irreal, un estado de indeterminación, una zona gris entre lo que podemos ver y no; se opone a la brillantez de la luz y, en el plano racional, a la certeza. Para Chevalier y Gheerbrant, (2012) la niebla representa “aquella fase evolutiva en que las formas no se distinguen aún, o aquel momento

en que las formas antiguas desvaneciéndose no son todavía reemplazadas por formas nuevas precisas” (p. 751). La niebla, como fusión del aire y del agua, representa “el oscurecimiento necesario entre cada aspecto delimitado y cada fase concreta de la evolución” (Cirlot, 2011, p. 331). En muchas mitologías antiguas, la niebla marcaba un límite entre el mundo de los humanos y “el más allá”.

m) El naufragio (90): el barco, o la nave, ha sido considerado “el símbolo de un sistema, vehículo o medio de transformación” (ARAS, 2011, p. 452). El naufragio se relaciona con el terror al descenso, con un encuentro con el infortunio.

n) El cuervo (94): su figura se asocia al color negro (noche, tinieblas); por su carácter aéreo, al cielo; por su vuelo, a su condición de mensajero. En el simbolismo cristiano, se vincula con la soledad; también se le reprocha que “coma carroña y que descuide a sus hijos, todo lo cual lo convierte en ‘cuervo de desgracias’, que anuncia la enfermedad, la guerra y la muerte y se alimenta de la ‘carne del ahorcado’” (Biederman, 1996, p. 141).

ñ) Fuego (29): elemento asociado al infierno, a la destrucción del mundo físico. Las hogueras simbolizan la destrucción no solo del cuerpo, sino también de las ideas.

La poesía de Alejandra Pizarnik va construyendo un universo estructurado de símbolos en un tramado de palabras articuladas alrededor de estos. En Pizarnik, el lenguaje es el instrumento de creación de su poesía, la misma que se convierte en la instancia de absoluta realización. Esta confianza inicial se vincula con la construcción del sujeto poético en los primeros libros, sujeto que, a partir de un lenguaje cada vez más

fragmentado, entra en un ciclo de destrucción evidente en los últimos libros. Sin embargo, esta inicial confianza en el lenguaje va mutando hacia una certidumbre de la imposibilidad de asirse al mundo a través de las palabras. En el camino que inexorablemente la conduce a la muerte, Pizarnik ha sacrificado su vida y su cuerpo al lenguaje, a su lenguaje.

4.3.2 Noche

La noche es uno de los símbolos más antiguos de la humanidad, siempre vinculada con el principio pasivo (en contraposición a lo activo del día), lo femenino y el inconsciente, por ser el periodo en el que se desarrolla el sueño y los sueños. La noche, a nivel cromático, se relaciona con el color negro, y este, por extensión, con la muerte. Lo nocturno, antítesis de la luz, denota una doble presencia: el de las sombras y tinieblas —relacionados con la muerte—, pero también el potencial creador para gestar un nuevo día. En la bipartición de lo imaginario, en la teoría de Gilbert Durand, la noche encabeza, nominal y simbólicamente, el régimen nocturno. En la categorización del ARAS, la noche es un símbolo que corresponde a la categoría de la creación y el cosmos —y más precisamente a la subcategoría del fuego, la luz y la oscuridad—.

En la doctrina cristiana, la noche guarda una estrecha asociación con muchísimos pasajes bíblicos: “La Biblia contiene más de trescientas referencias a la noche” (Longman III *et alii*, 2015, p. 812). La noche y el día no necesariamente son conceptos opuestos, por el contrario, su alternancia establece el principio ordenador del universo. La noche representa el fin de la actividad diurna, por lo que es el tiempo ideal de las devociones espirituales, pero también —la distracción de la actividad— puede ser la ocasión precisa para los pensamientos perturbadores. Quizá la referencia más directa del

vínculo entre la noche y el mal, entre la noche y el espíritu diabólico se da en el pasaje en el que Judas —de noche— traicionó a Jesús. En este pasaje “los niveles literal y espiritual de la imagen se combinan para producir una imagen desgarradora del alma diabólica abandonándose al acto supremo de la oscuridad” (Longman III *et alii*, 2015, p. 813).

La noche simboliza el periodo de la gestación de las ideas que han de madurar a la luz del día. Sin embargo, también es un espacio indeterminado en donde los sueños pueden convertirse en pesadillas. La noche expresa una doble connotación: “el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida” (Chevalier y Gheerbrant, 2012, p. 754).

El potencial creativo que se gesta en la noche se revela en Pizarnik como el momento ideal de su proceso estético-creativo: “Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto. / Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche” (Pizarnik, 2012, p. 215). La noche se relaciona con la oscuridad (característica nocturna por antonomasia), el silencio, las figuras y los elementos asociados a la muerte. Este vínculo —manifestado desde sus primeros poemas— se irá acentuando con el tiempo para instalarse en el centro de su discurso. El poema “Noche”, de *La tierra más ajena* (1955), inaugura este lazo: “trenzas sujetan mi anochecer / de caspa y agua colonia / rosa quemada fósforo de cera / creación sincera en surco capilar / la noche desanuda su bagaje / de blancos y negros” (Pizarnik, 2012, p. 20).

Síntoma de este poderoso vínculo es la reiteración de lo nocturno en muchos de los títulos de sus poemas: “Sueño”, “Noche”, “A la espera de la oscuridad” (*La última*

inocencia, 1956); “La noche”, “La luz caída de la noche” (*Las aventuras perdidas*, 1958); “Estos huesos brillando en la noche...”, “En la noche...”; “Estos hilos aprisionan a las sombras...”, “Un agujero en la noche”, “Cuando el palacio de la noche..”, “Los naufragos detrás de las sombras...” (*Árbol de Diana*, 1962); “Los trabajos y las noches”, “Madrugada” (*Los trabajos y las noches*, 1965); “Cantora nocturna”, “Nuit du Coeur”, “Noche compartida en el recuerdo de una huida” (*Extracción de la piedra de locura*, 1968); “L'obscurité des eaux” (*El infierno musical*, 1971); “Es verdad que en lo oscuro...”, “En la oscuridad abierta”, “La oscura”, “En la noche”, “La noche, el poema”, “En otra noche, en otro mundo”, “Esta noche he visto..”, “Nadie me conoce yo hablo la noche...”, “En esta noche, en este mundo...”, “Algunos textos de sombra”, “Prefacio de sombra”, “Escrito cuando sombra”, “Presencia de sombra”, “SOMBRA: Je régarde ma main désert”, “Texto de sombra”, “Sous la nuit”, “Solamente las noches”, “En la noche del corazón...”, “La noche soy y hemos perdido...” y “Golpean las sombras” (*Poemas no recogidos en libros*, 1956-1972).

Con frecuencia la noche se relaciona con el deterioro del cuerpo (por el envejecimiento) y su posterior muerte, la misma que puede ser interpretada como una fuente de liberación física y espiritual. El día y la noche se corresponden en la opuesta relación entre la luz y la oscuridad. La noche en muchas culturas tiene un halo mágico al estar vinculada con el mundo de los espíritus y de los sueños. Las antiguas mitologías y cosmogonías apuntan a la existencia de una “noche eterna” (o un “silencio absoluto”) antes de la creación del mundo.

Los poemas nocturnos de Pizarnik incorporan también elementos del régimen diurno, los mismos que coadyuvan en la maduración del discurso poético por oposición o complementariedad: el sol, el crepúsculo, el alba, el ocaso y el eclipse se vinculan al campo simbólico nocturno. En palabras de Kathleen Martin, editora del ARAS: “La noche trae el silencio, evoca la soledad” (ARAS, 2011, p. 98). Para Manfred Lurker (2018) “debido a su oscuridad impenetrable, la noche, se convirtió en símbolo de los lúgubre, de la desdicha y de la muerte” (p. 149). Para este mismo autor, “la noche es el tiempo de la ignorancia y del pecado” (Lurker, 2018, p. 150). Pizarnik habita la noche, física y temporal. Como cantora nocturna, Pizarnik se siente abandonada por la luz cálida del sol y no participa del canto coral que este evoca: “Yo no sé del sol. / No es más que un sol / pero los hombres lo miran / y después cantan... / ... Afuera hay sol / Yo me visto de cenizas” (Pizarnik, 2012, p. 73).

Dentro de la estructura simbólica de la noche, la luna es uno de los símbolos que más se acerca al núcleo semántico nocturno. Llama la atención que la luna —elemento del dominio nocturno— solo es nominada diez veces en el total del corpus poético. Físicamente, la luna existe fuera de nuestro mundo y se vincula con el ámbito solar, por la luz que, a manera de espejo, refleja del sol. Pizarnik le pide al poema que la transporte al mundo de las luces, lejos de las tinieblas: “Yo no canto, no celebro, / no bailo desnuda y ebria / sobre mi ataúd. Pero yo le ruego al poema, yo le pido la luna al poema” (Pizarnik, 2012, p. 316). Sin embargo, la luna no puede ayudarla a llegar a ese otro mundo, porque la luna va acompañada por el silencio, el temor y la soledad: “Arpa de silencio / en donde anida el miedo. / Gemido lunar de las cosas / significando ausencia. / Espacio de

color cerrado. / Alguien golpea y arma / un ataúd para la hora, / otro ataúd para la luz” (Pizarnik, 2012, p. 201).

Las estrellas (fuente de luz) —otro elemento del dominio nocturno y que son nominadas solo diecinueve veces en todo el corpus poético— nos dan una pista del carácter oscuro de la poética de Pizarnik. En contraposición a la esencia oscura de la noche, las estrellas —al igual que el sol— son astros eminentemente luminosos, y cuya fuente lumínica no procede de la luminiscencia o reflectividad, sino de la incandescencia. Esta incandescencia se relaciona con el calor, que se opone al frío de la muerte, de la noche y del silencio: “Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden. ¿Y qué deseaba yo? Deseaba un silencio perfecto. Por eso hablo” (Pizarnik, 2012, p. 243). Los tres elementos (sol, luna y estrellas) provocan la desdicha de Pizarnik al impedirle el acceso al mundo cálido de la luz. Este sentimiento de abandono forma parte de la estrategia textual vinculada con la muerte: “Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara” (Pizarnik, 2012, p. 251). Pizarnik —quien concibe la escritura como un cementerio hermoso— se refugia en el fracaso y en la noche, habita en el exilio de la luz y de la vida: “Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte. / Tal vez la noche es nada / y las conjeturas sobre ella nada / y los seres que la viven nada” (Pizarnik, 2012 p. 85).

Para Cristina Piña (1981), la identificación de Pizarnik con la noche se devela a través de:

el deseo de unirse a ella para sobrellevar su soledad, a medida que ahonda, a través del ejercicio poético, en la verdadera naturaleza de los desgarramientos y en el sentido de las preguntas fundamentales, la noche se va perfilando con mayor claridad como el ámbito opuesto al locus mítico y, en consecuencia, asociada a todo lo letal (pp. 59-60).

El vínculo de la noche con las tinieblas (símbolo antagónico de la luz) “fue corroborando con el tiempo sus significaciones más negativas: la noche fue vinculada como imperio de las fuerzas del mal, ocasión en que estas podían desatarse para retornar más tarde, con el alba, a la pasividad” (Revilla, 2010, p. 480). La connotación nocturna se extiende a la angustia, a los sueños, a las pesadillas, pero, sobre todo, a la muerte.

A lo largo de su obra, Alejandra Pizarnik está constantemente resaltando el vínculo entre lo nocturno y la muerte: “lucha en la noche repeliendo los / viles ataúdes que esgrime el fracaso” (Pizarnik, 2012, p. 24) en *La tierra más ajena*, 1955; “noche que te vas / dame la mano / obra de ángel bullente / los días se suicidan” (Pizarnik, 2012, p. 50) en *La última inocencia*, 1956; “Yo agito pañuelos en la noche / y barcos sedientos de realidad bailan conmigo. / Yo oculto clavos / para escarnecer a mis sueños enfermos” (Pizarnik, 2012, p. 73), “pero ahora / por qué te busco noche, por qué duermo con tus muertos” (Pizarnik, 2012, p. 84), “Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte” (p. 85), “El viento muere en mi herida. / La noche mendiga mi sangre” (Pizarnik, 2012, p. 86) en *Las aventuras perdidas*, 1958; “en la noche / un espejo para la pequeña muestra / un espejo de cenizas” (Pizarnik, 2012, p. 124), “la noche bebió vino / y bailó desnuda entre los huesos de la niebla” (Pizarnik, 2012, p. 144) en *Árbol de Diana*, 1962; “En la noche a tu lado / las palabras son claves, son llaves. El deseo de morir es rey” (Pizarnik, 2012, p. 156), “Y cuando es de noche, siempre, / una tribu de palabras mutiladas / busca asilo en mi garganta, / para que no canten ellos / los funestos, los dueños del silencio” (Pizarnik, 2012, p. 181) en *Los trabajos y las noches*, 1965; “La noche tiene el color de los párpados del muerto” (Pizarnik, 2012, p. 215), “Me quieren anochecer, me van a morir” (Pizarnik, 2012, p. 222), “yo me llamo toda la noche. / Y en mi sueño un carromato de circo lleno de corsarios

muertos en sus ataúdes” (Pizarnik, 2012, p. 250), “Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama” (Pizarnik, 2012, p. 254) en *Extracción de la piedra de locura*, 1968; “La noche, de nuevo, la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte...” (Pizarnik, 2012, p. 269) en *El infierno musical*, 1971; “En mis huesos la noche tatuada. / La noche y la nada” (Pizarnik, 2012, p. 318), “Quiero decir: / lo que muero cada noche, / mis huesos torcidos por abrazar una sombra” (Pizarnik, 2012, p. 323), “La noche pienso el silencio. La noche emerge de la muerte. La noche emerge de la vida. En la noche viven los faltos de todo” (Pizarnik, 2012, p. 362), “Toda la noche sueña en mí el yacente. / Elegías a mi mal son sus fúnebres sueños” (Pizarnik, 2012, p. 368), “Nadie me conoce yo hablo la noche / nadie me conoce yo hablo los muertos” (Pizarnik, 2012, p. 379), “sólo palabras / las de la infancia / las de la muerte / las de la noche de los cuerpos” (Pizarnik, 2012, p. 380), “en esta noche en este mundo / las palabras del sueño de la infancia de la muerte / nunca es lo que uno quiere decir” (Pizarnik, 2012, p. 398) en *Poemas no recogidos en libros*, 1956-1972.

En los poemas de Alejandra Pizarnik, el universo semántico de la noche se denota en una serie de símbolos (el silencio, la sombra, lo negro, la muerte, la oscuridad, los sueños, el día, la luz, el sol, las estrellas, lo gris, la niebla, el ataúd, el bosque, la ceniza, la luna, el fantasma, el cadáver y el cuervo) que se integran —por semejanza u oposición— al eje temático nocturno creando una estructura simbólica paralela a la de la muerte y otros símbolos fundamentales del régimen nocturno. A través de estos símbolos el tema nocturno se densifica convirtiéndose en el lugar en donde se inserta el hablante poético, por lo que —hasta este punto— podemos inferir que la obra poética de Pizarnik, poema a poema, va

tejiendo una serie de centros temáticos y simbólicos que finalmente se integran en un solo discurso, fácilmente identificado dentro de los parámetros del régimen nocturno.

4.3.3 Silencio

En muchas cosmogonías, el silencio se concibe como un estado absoluto antes de la Creación, a la vez que este se instaurará al final de los tiempos. El silencio es un rasgo básico de la comunicación humana: el silencio comunica. Con frecuencia “debemos interpretar el silencio de los demás” (Longman III *et alii*, 2015, p. 1100). Podemos —con relativa facilidad— interpretar las palabras, pero difícilmente podemos interpretar el silencio en su compleja dimensión: tenemos que proporcionar un sentido al silencio.

Es importante subrayar que el silencio y el mutismo —que podrían ser asumidos como sinónimos— tienen significaciones muy diferentes. Para Chevalier y Gheerbrant (2012) “el silencio es un preludio de apertura a la revelación, el mutismo es el cierre de la revelación” (p. 947). Mientras el silencio abre los pasajes, el mutismo —voluntario o impuesto—, los cierra. Eduardo Chirinos explica la contraposición que existe entre el “taceo” —silencio forzoso impuesto desde afuera— y el “sileo” —silencio autoimpuesto, libremente observado, relacionado a la sabiduría—. Para este autor no es lo mismo “el silencio elegido voluntariamente que el silencio de quien es obligado a callar, y que tampoco es lo mismo el silencio de quien sabe y decide callar que el silencio de quien calla porque no sabe qué decir” (Chirinos, 1998, p. 17).

La ausencia de palabras no significa, por fuerza, la carencia de capacidad comunicativa, por el contrario, el silencio forma una cadena (de relación factorial) de

mensajes que articulan dichas ausencias, convirtiéndolo en una de las fuentes signícas más ricas de la cultura.

Dentro del ordenamiento de los símbolos propuesto por el ARAS, el silencio se sitúa en la categoría del mundo humano dentro del campo semántico del sonido. Paradojicamente, existen muchas fuentes de sonido (voz humana, sonidos de la naturaleza, sonidos culturales como la música, los sonidos cotidianos de las ciudades en sus múltiples formas, etc.), pero solo existe una fuente de silencio: la ausencia de sonido. El sonido y el silencio —a semejanza de la luz y la oscuridad, de lo frío y lo caliente— pueden ser considerados como magnitudes de carácter inverso. Por extensión y analogía del campo semántico del vacío (falta de contenido físico), el silencio (falta de contenido sonoro) se relaciona con la muerte (ausencia absoluta de todo). En este sentido se ubica dentro del régimen nocturno propuesto por Gilbert Durand y de modo similar, por oposición a la palabra, al mundo humano en la categorización de símbolos del ARAS.

Simbólicamente, el silencio “es parte de la tradición sagrada, por que todos saben que los misterios profundos solo se revelan en el silencio” (ARAS, 2011, p. 676). Dentro de este contexto —en los claustros monacales— el silencio se convierte en una ceremonia ritual: alejarse de la comunicación con los hombres permite poder hablar con Dios, pues la voz de Dios es una “voz silenciosa” que invita a que los gestos y la locuacidad se disipen. El ambiente que crea el silencio “es una condición previa para la reflexión y la paz del espíritu” (Revilla, 2010, p. 616).

En la doctrina cristiana, el silencio —denotado y connotado en muchos pasajes bíblicos— expresa una vasta gama de actitudes, emociones y estados: atención, respeto,

moderación, lealtad, pensamiento profundo, aceptación de culpa, soledad, abandono, sufrimiento, sabiduría, dolor, derrota, temor y muerte (Longman *et alii*, 2015). Estos autores refieren que existe un verbo hebreo que significa tanto “destruir” como “guardar silencio”, que aparece en tres citas bíblicas: Salmos, 18.40, 101.5, y Lamentaciones, 3.53.

El silencio en Pizarnik nace de la conciencia de una carencia múltiple a nivel sentimental, psicológico y emocional. Estas carencias se expresan en una pugna con el lenguaje y asumen diferentes formas que van desde el silencio textual al silencio místico, del silencio obsesivo al silencio creativo y del silencio filosófico al silencio corporal. Esta pugna por encontrar las palabras que le permitan configurarse como sujeto la llevan a buscar referentes en sus lecturas, pero también en su propio acto creativo que escucha sus propios silencios: “A mí me han dado un silencio pleno de formas y visiones” (Pizarnik, 2012, p. 285). Pizarnik se aleja del lenguaje buscando penetrar en lo profundo de su ser para extraer su propia voz: “te alejas de los nombres / que hilan el silencio de las cosas” (Pizarnik, 2012, p. 130).

Unas de las primeras referencias al silencio la encontramos en una nota de su diario personal (1 de agosto de 1955) al describir el alba —Pizarnik (2013)—:

Luz de la mañana embebida en los ruidos cotidianos. Los ojos vueltos del sueño perciben asustados aún la Realidad que los sacude. Siento mi despertar como una adhesión de una hoja a “su” árbol, como mi volver a pegarme a la rama que me agitara arbitrariamente. Silencio de hoja matutina sin voz para sollozar la infamia de su ineptia. Silencio de tensión erguida en la sien del árbol (p. 115).

Pero el silencio no será una presencia solo matutina: “La noche insiste en ser un silencio. Yo golpeo las puertas de la noche. Nada de autocompasión. Es menester volver al

silencio, no al silencio redondo, compacto, sino al silencio relativo” (Pizarnik, 2013, p. 211).

En Pizarnik el silencio toma la forma de desplazamiento desde lo real (manifestado en el sonido de lo cotidiano) hacia un refugio místico: “Pero esta inocente necesidad de viajar / entre plegarias y aullidos. / Yo no sé sino del rostro / de cien ojos de piedra / que llora junto al silencio / y que me espera” (Pizarnik, 2012, p. 81). El silencio es la causa de un alejamiento y enclaustramiento físico y emocional: “Sólo la sed / el silencio / ningún encuentro / cuídate de mí amor mío / cuídate de la silenciosa en el desierto / de la viajera con el vaso vacío / y de la sombra de su sombra” (Pizarnik, 2012, p. 105). Pizarnik establece una circularidad entre el silencio y el desvarío que acrecienta más su percepción de enclaustramiento: “Mi delirio me hace callar. Mi silencio me hace delirar... Espero. Qué espero. La noche, los ruidos, los gritos, la soledad exasperada” (Pizarnik, 2013, p. 418). También establece una relación entre el silencio y la verdad: “Pero el silencio es tan cierto tan verdadero. Por eso escribo” (Pizarnik, 2013, p. 998).

Alejandra Pizarnik es consciente de las sutilezas que entraña el silencio: “No es lo mismo estar en silencio que no decir nada. Escribir sin dejar de decir nada, ‘Danos la nada de cada día’” (Pizarnik, 2013, p. 1062). A partir de esta especie de elogio al silencio, Pizarnik establece un flujo discursivo entre su poesía y su diario personal que, como ya se ha mencionado antes, es un diario particularmente poético: “Escribir un diario es como disecarse como si estuviese muerta. Mi búsqueda del silencio lo corrobora. También —y sobre todo— mi fervor por las posiciones físicas que evocan la de los muertos” (Pizarnik, 2013, p. 635).

Respecto al elogio al silencio, Germán Craviotto (2011) explica que, en el proceso creativo y referencial, el silencio se convierte en el punto sobre el que gira “un conjunto de preocupaciones, complejos, necesidades y demás afectos que desdibujan lo plausible de una permanencia, de una apreciación minimamente fija en la red de significaciones y el cuadro de objetos líricos en la prosa de la autora” (p. 13). Las discordancias entre “vivir en el silencio” o escapar de él siempre están presentes: “Perdida en el silencio / de las palabras fantasma. / Si vivir es memoria cerrada / quien me pierde / en el silencio fantasma / de las palabras” (Pizarnik, 2012, p. 319). El vínculo temático con el silencio muestra una evolución hacia una poética cada vez más suscita y exacta, salvo en los últimos años en donde Pizarnik desarrolla la mayoría de sus poemas en prosa.

La poesía de Alejandra Pizarnik nos obliga a descifrar los vínculos opuestos de la vida y la muerte, de la destrucción y la creación, del sonido y del silencio, del acto de ofrecer una promesa y quebrantarla; en general, la dialéctica de la realidad: “Había que escribir sin para qué, sin para quién. / El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara. / Si silencio es tentación y promesa” (Pizarnik, 2012, p. 277); “Del combate con las palabras ocúltame / y apaga el furor de mi cuerpo” (Pizarnik, 2012, p. 62). A pesar de que el silencio actúa como un ente integrador de posiciones opuestas, las divergencias siempre se mantienen: “Todo hace el amor con el silencio / Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio. / De pronto el templo es un circo y la luz un tambor” (Pizarnik, 2012, p. 276).

Respecto al silencio en la poesía de Alejandra Pizarnik, Carolina Depetris (2004) sostiene que, a lo largo de sus textos, el silencio “nunca deja de referir valores

contrastados” (p. 64). En opinión de esta investigadora, el silencio pone de manifiesto la poética del deseo y del temor: “el silencio es pureza, es certeza, es lugar de reposo y unión, es promesa, es orientación; también es ausencia, oscuridad, deslizamiento, es desconocimiento, es tentación es un lugar peligroso de vértigo y de posible anulación” (Depetris, 2004, p. 64).

En Pizarnik, el carácter ubicuo del silencio obliga a que el acto creativo adquiera nuevas connotaciones. De esta forma el silencio es destino, pero también es prisión; ayuda a la inspiración, al tiempo que es fuente de frustración: “Escribo llorando. Escribo riendo. Escribo contra el frío y el miedo. En vano escribo. El silencio me ha corroído: quedan algunos poemas como huesos de muerto... Estamos a pocos pasos de una eternidad de silencio” (Pizarnik, 2013, p. 543).

El silencio, como destino, se convierte en un lugar idílico; como consigna, en el final de aquella batalla interminable por dominar el lenguaje, con la fe de que este la “uniría” con el mundo: “Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla” (Pizarnik, 2012, p. 243). Sin embargo, en ese esfuerzo, Pizarnik reconoce que quizá todo está perdido y solo queda abandonarse: “silencio / yo me auno al silencio / yo me he unido al silencio / y me dejo hacer / me dejo beber / me dejo decir” (Pizarnik, 2012, p. 143).

En muchos de sus poemas el silencio toma el lugar de las palabras, permitiendo que el yo poético se exprese con mayor libertad: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras guarecen, yo hablo” (Pizarnik, 2012, p. 223).

En el texto, el espacio en blanco actúa como una analogía gráfica del silencio. En Pizarnik, esto se hace evidente en la ausencia de títulos en muchos de sus poemas. Los títulos de los poemas, o en cualquier tipo de obra literaria, anticipan y sirven de preparación para abordar la lectura (Chirinos, 1998). Este investigador sostiene que “entre el título y el poema existe una compleja red de motivaciones que van desde aquellos títulos que cifran el poema hasta aquellos que deliberadamente proponen despistar o confundir al lector” (Chirinos, 1998, p. 116).

El temor al vacío existencial —ya revelado en muchos de sus poemas y notas en su diario personal— se engarza con el vacío implícito del silencio y por extensión semántica con la insustancia física de la muerte: “No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo llanto florecer mi silencio gris” (Pizarnik, 2012, p. 223). En esta misma línea se establece una relación jerarquizada entre la palabra, la muerte y el lenguaje: “Sí, la muerte talla huesos, en tanto el silencio es de oro y la palabra de plata” (Pizarnik, 2012, p. 294).

En la entrevista concedida por Alejandra Pizarnik a Martha Isabel Moia, la poeta subraya que el silencio es la “única tentación y la más alta promesa. Pero siento que el inagotable murmullo nunca cesa de manar. Por eso me atrevo a decir que no sé si el silencio existe” (Pizarnik, 1975, p. 248). Esta afirmación es el sustento para plantear su aporía sobre el silencio: “decir el silencio”. Respecto a esto Anna Soncini (1990) sostiene que:

La tendencia a dar voz al silencio, a enunciar su existencia por medio de palabras, representa la aspiración fundamental de la poesía de Alejandra Pizarnik: “decir el silencio” es un oxímoron especialmente revelador del carácter temerario y arduo de esta escritura, que tiende, desde el comienzo hacia lo inaccesible y lo supremo. Imagen central de este universo artístico, el silencio se presenta, en efecto, íntimamente ligado a la aventura poética y al desarrollo mismo de la escritura, que avanza gradualmente hacia una hierática

afonía. A lo largo de su trayectoria, el silencio asume un doble aspecto: si por un lado implica carencia, vacío, oscuridad y mutismo, por otro connota también paz, transparencia y contemplación, y alude de alguna manera al mundo mítico, anterior al lenguaje y, más allá de este, tacitruno y arcano (p. 7).

Acercarse a la poesía de Pizarnik desde la perspectiva del silencio parte por entender la multiplicidad de sentidos que puede asumir este símbolo. Sobre esto, Guillermo Sucre (1985) manifiesta que el silencio entraña “una doble metáfora: experiencia purificadora, y no solo de orden estético; exigencia de totalidad que se vuelve sobre sí misma y se hace crítica” (p. 294). Esta doble metáfora trae consigo una búsqueda absoluta por la exacta palabra que puede identificarse con el silencio mismo.

Como se ha señalado antes, los temas poéticos en Pizarnik se ordenan formando estructuras simbólicas. Ciertos símbolos tienen mayor capacidad para agrupar a más símbolos “ceranos” que otros, y esto tiene que ver con la irregularidad de estos, y en algunos casos con la ambigüedad de otros. El silencio, particularmente, se relaciona por oposición con la voz, la palabra, la boca, el labio, y la música.

El recorrido poético de Alejandra Pizarnik parece concluir con la plena aceptación del fracaso de asir el mundo a través de la palabra, con lo que, finalmente, claudica ante el silencio: “temo dejar de ser / la que nunca fui / beber en silencio / adentro del silencio” (Pizarnik, 2012, p. 334). Silencio y lenguaje se acercan cuando Pizarnik reconoce que el silencio no necesariamente se da por la ausencia de la voz ni la falta de sonidos, sino que es la ocasión en que el lenguaje se declara sin decir. Parafraseando a Pizarnik: un lugar en donde el lenguaje dice el poema a través del silencio.

4.3.4 Ojo(s)

El cuerpo humano puede ser considerado como un microcosmos del universo: este puede verse como la representación de la vida, como un puente entre los dioses y los humanos. En muchas civilizaciones de la antigüedad, el ojo es el símbolo del conocimiento y la visión profunda e intelectual, pero también de la atención y la vigilancia. En el acto de ver se establece una relación con el espíritu y simboliza, por tanto, la facultad de comprender. Simbólicamente, el ojo está asociado a la facultad de visión espiritual.

En cuanto todas las religiones consideran que la sabiduría y el conocimiento verdaderos provienen de los dioses, este símbolo es asumido como la representación de la divinidad de aquellos: “este es el motivo que condujo a señalar a los grandes astros (manifestación por excelencia del poder divino) como el ojo a través del cual nos observan los dioses” (Pascual y Serrano, 2010, p. 222). El ojo y la mirada siempre han estado vinculados a lo trascendente y a lo divino. Todas las referencias bíblicas al ojo de Dios simbolizan su omnipresencia y su omnisciencia.

Uno de los símbolos oculares más remotos del antiguo Egipto es el “ojo que todo lo ve” que tiene su representación en el Ojo de Horus³². El jeroglífico del ojo “evoca al ‘dios que se autoengendra’, creador del cielo y la tierra, el hacedor por antonomasia” (Revilla, 2010, p. 491). Muchos siglos después, la doctrina cristiana lo asumió en el mismo

³² Horus, hijo de Osiris, divinidad asesinada por su hermano Seth. Horus, buscando venganza inició una serie de combates contra Seth, en uno de esos combates perdió uno de los ojos. Gracias a la ayuda de Tot (dios que personificaba la inteligencia que organizó la creación) este ojo fue sustituido por el Udyat (“el que esta completo”). El ojo de Horus como talismán posee propiedades mágicas y protectoras, y tiene una doble significación: si el ojo es derecho se vincula con el sol y con la luz; si es izquierdo, con la luna y la sombra.

sentido (“el ojo que todo lo ve”) representando con este la omnipresencia, la vigilancia, la omnividencia y la sabiduría de Dios.

Así como el ojo simboliza la visión intelectual, la vigilancia, lo espiritual y el conocimiento profundo, los ojos vendados simbolizan lo contrario. De ahí podemos asumir dos acepciones. La acepción positiva alude a la justicia que se cubre los ojos por su espíritu imparcial; la acepción negativa sugiere un lazo con la diosa Fortuna³³ que, con los ojos vendados, reparte bienes y ventajas en forma fortuita y arbitraria. En la iconografía cristiana la figura de una mujer con los ojos vendados hace “alusión a la fe judía que, contrariamente a la Iglesia, no quiere reconocer la verdad de Cristo” (Pascual y Serrano, 2010, p. 222). Sobre esto Gilbert Durand (1981) señala que “la simbólica cristiana nos ha transmitido el simbolismo dialéctico de la Iglesia enfrentada a la ciega Sinagoga, representada siempre con los ojos vendados” (p. 87). Otra alusión a este símbolo lo encontramos en el rito oblativo del ojo —como paso de la visión a la videncia— en San Mateo (18.9): “Y si tu ojo te hace pecar, sácatelo y arrójalo. Más te vale entrar tuerto en la vida que con dos ojos ser arrojado al fuego del infierno”.

La Biblia, desde el Génesis, hace frecuentes alusiones al órgano de la vista. Existen citas al Dios que ve (Salmos, 33.18; Génesis, 1.4 y Job, 28.10), al Dios que pide que se le vea (Salmos, 17.2), el Dios que pide no ver el mal (Habacuc, 1.13), la posibilidad de ver a Dios que solo se les otorga a los puros de corazón (Mateo, 5.8), Cristo recuperando la vista para los ciegos (Lucas, 4.18) y muchísimas referencias más. También encontramos una serie de modismos en el lenguaje bíblico: “ojo por ojo”, “ante sus ojos”, “a nuestros ojos”,

³³ Fortuna, diosa griega y romana, se la representa con alas, de pie sobre una rueda y con los ojos vendados.

“hacer lo que a sus ojos le parece bien”, “a los ojos del Señor” (Longman III *et álui*, 2015). Así como citas que —a partir de los ojos— expresan emociones negativas y positivas: inspiración (Salmos, 19.8), generosidad (Proverbios, 22.9), falta de compasión (Proverbios, 28.27), avaricia (1 Samuel, 2.29), envidia (Mateo, 20.15), odio (Job, 16.9). Sin embargo, en la doctrina cristiana, el oído tiene mayor relevancia teológica.

En la categorización de símbolos propuesta por el ARAS —en *el Libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*— el ojo es un símbolo del mundo humano, subcategoría del cuerpo humano. Por su parte, Gilbert Durand considera que el ojo es un símbolo que pertenece al régimen diurno en tanto la luz es una experiencia visual: “el deslizamiento de la luz, del halo luminoso a la mirada nos parece muy natural, porque es normal que el ojo, órgano de la vista, se asocie al objeto de la visión, es decir, a la luz” (Durand, 1981, p. 143). En consideración de este autor, “la palabra y el lenguaje, herederos del vocabulario simbólico de la vista, van a sustituir en cierta forma a la visión en tanto que videncia” (Durand, 1981, p. 145).

En la poesía de Alejandra Pizarnik se fusionan sus obsesiones, sus temores, su visión del mundo y también su cuerpo. En toda su obra Pizarnik se pregunta ¿Cómo hacer del cuerpo el cuerpo del poema? Desde sus primeros poemas, el cuerpo se convierte en un eje alrededor del que giran los otros componentes temáticos y simbólicos de su obra: “mis alas? dos pétalos podridos / mi razón? copitas de vino agrio / mi vida? vacío bien pensado / mi cuerpo? un tajo en la silla / mi rostro? un cero disimulado / mis ojos? ah! trozos de infinito” (Pizarnik, 2012, p. 30). Los ojos, en Pizarnik, no solo ven, también se convierten en puente entre “su mundo” y el de los otros: “si tus ojos pudieran venir! / Acá si amor acá

/ entre las sombras el humo y la danza / entre las sombras lo negro y yo” (Pizarnik, 2012, p. 37). Los ojos del otro son el espejo en los que Pizarnik refleja su figura, en los que consolida y acredita su existencia: “Mi ser reventado sentires. / Toda yo bajo las reminiscencias de / tus ojos. / Por qué tu visión fantasmagórica re- / dondea los cálices de / estas horas?” (Pizarnik, 2012, p. 43).

En Pizarnik, los ojos son un elemento central en la corporeización de sus ideas y de su individualidad: “Mi amor no ruge / no clama / no ruega / no ríe. / Su cuerpo es un ojo. / Su piel un mapamundi” (Pizarnik, 2012, p. 41). El gesto de elevar los ojos al cielo connota una actitud de súplica, de reflexión y de fe, pero también revelan un agotamiento existencial: “Cansada de inquirir con los ojos elevados / ... ¡Cansada de Dios! ¡Cansada de Dios!” (Pizarnik, 2012, p. 63). Sus ojos no solo ven, también tienen algo, o nada, que decir: “Señor / Tengo veinte años / también mis ojos tienen veinte años / y sin embargo no dicen nada” (Pizarnik, 2012, p. 93).

El acto de escribir es un rito a través del cual Alejandra Pizarnik se reafirma a sí misma, a través del cual le da sentido a su ser y a su existencia, su cuerpo es parte de esta oblación —Pizarnik (2012)—:

Quisiera hablar de la vida. / Pues esto es la vida, / este aullido, este clavarse las uñas / en el pecho, este arrancarse / la cabellera a puñados, este escupirse / a los propios ojos, sólo por decir, / sólo por ver si se puede decir: «¿es que yo soy? ¿verdad que sí? / ¿no es verdad que yo existo / y no soy la pesadilla de una bestia?» (pp. 95-96).

De forma similar a los otros símbolos fundamentales, los ojos generan una estructura simbólica alrededor de ellos. Simbólicamente, los ojos se pueden complementar y relacionar con las lágrimas, el llanto, la pupila, la ventana, la luz, el espejo y, por

oposición, con la ceguera y la oscuridad. A pesar de que podríamos decir que “ver” alude más a la capacidad física de la visión y “mirar” al acto consciente —y con cierto grado de voluntad— de relacionarnos a través de la visión, ver y mirar no son actos pasivos. Tener los ojos abiertos para ver y la voluntad del espíritu para mirar parece ser la consigna de vida en Alejandra Pizarnik: “por un minuto de vida breve / única de ojos abiertos / por un minuto de ver / en el cerebro flores pequeñas / danzando como palabras en la boca de un mudo” (Pizarnik, 2012, p. 107).

Mirar es un acto de vida y viceversa. Se mira y se ve directamente o a través de superficies reflejantes (agua, espejos, metales). El temor a la disociación (desfamiliarización de la propia imagen, sea física o emocional) se evidencia en Pizarnik a través del poder simbólico del espejo como artefacto paralelo de visión y su estrecho vínculo con la otredad: “El poema que no digo, / el que no merezco. / Miedo de ser dos / camino del espejo: / alguien en mí dormido / me come y me bebe” (Pizarnik, 2012, p. 116). En este poema apreciamos el desdoblamiento como aniquilación del yo para mutar en el doble de carácter siniestro.

En la estructura simbólica de la poética de Pizarnik, el espejo se configura en una especie de camino, una vía hacia lo otro, al encuentro con el “otro”, pero también hacia paisajes ajenos, gratos o pavorosos: “El amor es este viaje inútil, pero muy suave, al otro lado del espejo” (Pizarnik, 2012, p. 316).

Los espejos son cristales pulidos que contienen detrás una capa de aluminio (de color grisáceo que refleja el espectro visible), a diferencia de las superficies rugosas y oscuras en donde la luz es absorbida. En la poesía de Pizarnik existen diversos espejos, los

que reflejan y los que no: “en la noche / un espejo para la pequeña muerta / un espejo de cenizas” (Pizarnik, 2012, p. 22).

Alejandra Pizarnik aspira a vivir en el éxtasis del cuerpo. Para subrayar esto, parafraseamos a Pizarnik: “vivir en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con el propio cuerpo” para rescatar con el lenguaje “cada frase del tiempo e infundirle al poema el soplo cada palabra sacrificada en las ceremonias del vivir”. Alejandra Pizarnik vive mirando, pero duda de la pureza de la visión: “una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo / la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos” (Pizarnik, 2012, p. 125). En su poesía, los ojos no solo ven, también hablan, no solo miran, también interpretan —Pizarnik (2012)—:

los ojos / hablan lo justo / ojos que se abren / arrojan lo sobrante / ojos / no palabras
/ ojos / no promesas / trabajo con mis ojos / en construir / en reparar / en reconstruir
/ algo parecido a una mirada humana / a un poema de hombre / a un canto lejano del bosque
(p. 308).

Sin embargo, Pizarnik plantea una dicotomía sobre su capacidad de ver, de mirar; los ojos ven, a la vez que son vistos por otros ojos: “cuando vea los ojos / que tengo en los míos tatuados” (Pizarnik, 2012, p. 121). La mirada en Pizarnik es el punto de partida desde el cual da cuenta de la tensión que existe entre lo aparente y lo esencial, entre el silencio y la palabra, entre lo que no puede nombrarse y lo que puede ser expresado a través de la palabra.

4.3.5 Infancia

Alejandra Pizarnik recurre a la simbología de la infancia para expresar la idealización de un espacio, de un periodo en donde la inocencia, la espontaneidad y la pureza cohabitan

naturalmente con el sujeto poético. Nuestra poeta está en constante regresión hacia este estado seráfico, buscando el estado ideal en donde no existe la culpa. El niño es un ser que recién llega a la vida, por lo tanto, no ha sido manchado por los avatares de la realidad. Longman III *et álii*, (2015) sugieren que “El significado simbólico de la imagen de un niño se entiende mejor por la disimilitud con la adultez” (p. 809). Lo infantil se relaciona por oposición con lo adulto en dos sentidos: uno positivo, por su inocencia hacia el mal, y otro, negativo, por su inconsciencia hacia la vida (Longman *et álii*, 2015).

La infancia, en la poesía de Pizarnik, es uno de los tópicos recurrentes que se expresan a través de una serie de símbolos (jardín, juguete, muñeca, cuna, ángel, errancia, etc.) y a partir de una proyección del yo poético en ciertos personajes como “la pequeña olvidada”, “la pequeña viajera” y la “niña de seda”. El yo adulto se desdobla en estos personajes motivado por la nostalgia por el tiempo edénico de la infancia. Rastrear los emblemas y símbolos que Pizarnik nos presenta desde la infancia nos lleva a analizar el cambio que acontece en su perspectiva poética —como producto del recorrido de este itinerario— en el tiempo; itinerario que parece arribar a un estado de nostalgia que a su vez se convierte en rechazo y negación.

Pizarnik busca en la palabra el canal a través del cual poder volver a la inocencia, a la libertad de la infancia. Alejandra Pizarnik evoca este tiempo repetidamente, pues siente que el “ahora” no es su lugar, por que no se siente parte del mundo adulto: paradójicamente, existe una constante negación con el ocaso de la vida y un conflicto en torno al paso del tiempo. Para Cristina Piña —la investigadora que más ha estudiado la obra de Pizarnik— frente a la infancia mágica, zona en la que ha quedado abandonada una

parte de su ser, “la realidad actual se presenta como una instancia fragmentaria, el lugar de las carencias y angustias” (Piña, 1981, p. 14).

Por extensión simbólica el jardín es parte del decorado sobre el cual Pizarnik construye sus imágenes ideales. Sobre esto, Hurtado (2009) sostiene que:

El símbolo de la infancia y el jardín como lugar de encuentro idílico, también son tomados como génesis en su poesía. El jardín es el centro del mundo, es el lugar sobre el que Pizarnik no quiere hablar, sino ver porque allí se oculta el misterio, a la manera de las místicas cuyos encuentros con Jesús se daban en el jardín (p. 40).

El genio poético basa parte de su inspiración en el espíritu lúdico que también alimenta la imaginación infantil; espíritu, alejado del conocimiento, pero maravillado en la infinita inconsciencia de un estado idílico. El periodo y espacio de la infancia sucede en el pasado, por lo que cuando nos refererimos a esta, estamos señalando implícitamente al tiempo. El tiempo es una abstracción y una convención que hemos ideado para poder entenderlo a través de una línea imaginaria. En esa hipotética línea, el pasado antecede al presente, mientras que el futuro lo sucede. En este sentido, el niño es el símbolo del mañana, en oposición al anciano que representa el ayer. Chevalier y Gheerbrant (2012) señalan que la infancia “es símbolo de inocencia: es el estado anterior a la falta, y por ende el estado edénico, simbolizado en diversas tradiciones por el retorno al estado embrionario, del que la infancia permanece próxima” (p. 752). La infancia es un estado positivo por la transparencia vinculada con la inocencia. Juan Cirlot (2011) cita a Carl Jung para indicar que el niño “simboliza las fuerzas formativas del inconsciente de carácter benéfico” (p. 332).

La figura del niño es un símbolo presente en muchas culturas y creencias religiosas. En el taoísmo, la infancia es símbolo de simplicidad natural, libertad y espontaneidad. En la

tradición hindú, se concibe el símbolo de la infancia como el estado previo al conocimiento. En la iconografía pagana “los genios fueron representados como niños” (Revilla, 2010, p. 477). En la iconografía cristiana, los ángeles son representados con rostros infantiles como una señal de pureza e inocencia. Las referencias sobre los niños y la infancia están presentes en todos los textos bíblicos. Longman III *et alii* (2015) señalan que de las más de “cinco mil referencias bíblicas al niño, más o menos la mitad son literales. Las alusiones a los niños en libros poéticos y proféticos del Antiguo Testamento, así como en los Evangelios son, mayormente, figuradas” (p. 809). La infancia es la condición *sine que non* para entrar al paraíso (“Si no os hicieres como niños, no entrareis en el reino de los cielos”, Mateo, 18, 3; Lucas, 18, 7), ya que la infancia no es ignorancia, es la lucidez del no saber y la ingenuidad blanca del espíritu puro.

El nacimiento de un nuevo día, como promesa de un futuro inmediato que se renueva cíclicamente después de la oscuridad, se vincula con el niño en tanto símbolo de lo nuevo y lo prometedor, en el potencial implícito de lo no realizado. En este sentido podemos ubicarlo como un símbolo del régimen diurno en la categorización de Gilbert Durand. En el ordenamiento de símbolos propuesta por el ARAS, el campo simbólico de la niñez se articula desde el mundo humano.

Si bien es cierto que los símbolos de la infancia recorren toda su obra poética, es en *Árbol de Diana* (1962) en donde Alejandra Pizarnik ahonda, particularmente, en el tópico de la infancia. Pizarnik inicia este poemario relacionando el nacimiento del día con la luz y, desde ya, añorando el tiempo pasado de la niñez: “He dado el salto de mí al alba. / He dejado mi cuerpo junto a la luz / y he cantado la tristeza de lo que nace” (Pizarnik, 2012,

p. 103). Alejandra Pizarnik vive en la añoranza del momento en que nació: “Extraño desacostumbrarme / de la hora en que nací. / Extraño no ejercer más / oficio de recién llegada” (Pizarnik, 2012, p. 117). La dicotomía entre la infancia y la vejez se reitera a lo largo de su poesía: “Recuerdo mi niñez / cuando yo era una anciana” (Pizarnik, 2012, p. 94).

El desdoblamiento del adulto y su proyección en la infancia remota —en la figura de una niña— se evidencian con el uso del adjetivo “pequeña”: “la pequeña viajera / moría explicando su muerte” (Pizarnik, 2012, p. 136). Los dos tiempos (presente y pasado) señalan el contraste del ahora, en donde se enuncia la muerte, y una antes, etapa lúdica de la infancia: “en la noche / un espejo para la pequeña muerta / un espejo de cenizas” (Pizarnik, 2012, p. 124). Pero también Pizarnik enuncia el yo poético desde la desolación del “ahora” en un ambiente gris opacado por la niebla: “no más las dulces metamorfosis de una niña de seda / sonámbula ahora en la cornisa de niebla / su despertar de mano respirando / de flor que se abre al viento” (Pizarnik, 2012, p. 114). Pasado y presente, inocencia y desolación, añoranza y soledad son algunos de los lugares extremos en los que se ubican las voces de su discurso poético.

La tristeza constante ante la pérdida de su infancia se revela también en las páginas de su diario personal: “Heme aquí llegada a los treinta años y nada sé aún de la existencia. Lo infantil tiende a morir ahora pero no por ello entro en la adultez definitiva. El miedo es demasiado fuerte sin duda” (Pizarnik, 2013, p. 738). Pizarnik está en constante lucha para no aceptar el paso del tiempo y el advenimiento de la adultez: “Pero aceptar ser una mujer de treinta años... Me miro en el espejo y parezco una adolescente. Muchas penas me serían

ahorradas si aceptara la verdad” (Pizarnik, 2013, p. 738). Su rostro de niña quedó en el pasado y siente el desamparo de la orfandad y la angustia de no ser disculpada por los demás: “He desplegado mi orfandad / sobre la mesa, como un mapa. / Dibujé el itinerario hacia mi lugar de viento” (Pizarnik, 2012, p. 191). La tarea —autoimpuesta por Pizarnik— de que la literatura y la vida confluyan en una realidad absoluta le impide aceptar el paso del tiempo, pues este es el escollo más grande. La infancia forma parte de ese ideal poético lleno de luz y de cálidas posibilidades, que con el paso de los días se transforma en una oscura añoranza: “La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrados en mi primera persona del singular” (Pizarnik, 2012, p. 272).

Esta tensión que surge, día a día, con el paso del tiempo y el distanciamiento del estado de infancia provoca en Pizarnik un estado sombrío que envuelve su existencia: “Que me dejen con mi voz nueva, desconocida. No, no me dejen. Sombría como un *golem* la infancia se ha ido, y la gracias y la disipación de mis dones” (Pizarnik, 2012, p. 436). La infancia aparece en la otra orilla de la existencia como un sueño que se va desvaneciendo: “Un claro en un jardín oscuro o un pequeño espacio de luz entre hojas negras. Allí estoy yo, dueña de mis cuatro años, señora de los pájaros celestes y de los pájaros rojos” (Pizarnik, 2005, p. 36). En constante evocación poética, Pizarnik rememora los tiempos de juegos y muñecas: “las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca” (Pizarnik, 2012, p. 265). De este modo la muñeca se transforma en símbolo de sí misma, de la poeta que clama por habitar una canción que —Pizarnik (2012)—:

sea como un dibujo que representa una pequeña casa de bajo de un sol al que le faltan algunos rayos; allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo allí ha de poder erguir y tal vez dar en su casita dibujada sobre una página en blanco (p. 258).

Según María Negroni (2003), la muñeca es un instrumento fundamental en “el proceso de miniaturización”, pero a la vez funciona como un *alter ego*, testigo lúcido vinculado a la infancia. La muñeca no es un juguete ni objeto de contemplación, la muñeca es un doble a quien dispensar cuidados: “Acariciar equivale a acariciarse. Cuidarla a cuidarse. Por eso el espacio que habitan es autorreferencial, hermoso y triste. Por eso también, es un espacio antes del espacio, equiparado a la hermosura de la infancia sombría” (Negroni, 2003, p. 54).

Poema a poema, la figura infantil de Pizarnik se va difuminando al igual que los símbolos con lo que ella ha ido contruyendo esa patria ideal que es la infancia: “Caen niñas de papel de variados colores. ¿Hablan de colores? ¿hablan de imágenes de papel? Solamente hablan las doradas y de estas no hay ninguna por aquí” (Pizarnik, 2012, p. 269). Este pesar denota abandono, rechazo, ausencia y sobre todo un estado de orfandad. El terror por una infancia acorralada por la muerte se extiende también a sus trabajos en prosa —Pizarnik (2005)—:

Debajo de un árbol, frente a la casa, veíase una mesa y sentados a ella, la muerte y la niña tomaban el té. Una muñeca estaba sentada entre ellas, indeciblemente hermosa, y la muerte y la niña la miraban más que al crepúsculo, a la vez que hablaban por encima de ella.

—Toma un poco de vino —dijo la muerte.

La niña dirigió una mirada a su alrededor, sin ver, sobre la mesa, otra cosa que té.

—No veo que haya vino —dijo.

—Es que no hay —contestó la muerte.

—¿Y por qué me dijo usted que había? —dijo.

—Nunca dije que hubiera, sino que tomes —dijo la muerte.

—Pues entonces ha cometido usted una incorrección al ofrecérmelo —respondió la niña muy enojada.

—Soy huérfana. Nadie se ocupó de darme una educación esmerada —se disculpó la muerte (p. 31).

La constante reiteración de la infancia “rota”, olvidada e irrecuperable también se expresa en las anotaciones de su diario personal (nota del 16 de mayo de 1958) —Pizarnik (2013)—:

Insomnios dedicados a la infancia tan lejana, Infancia lamentable, rota, como una buhardilla de ratones y carbón inútil. He intentado rescatar un solo recuerdo hermoso, pero no lo he conseguido. Todo lo contrario: a medida que me alejo en el tiempo me veo más desdichada, en dificultades con la gente, hastiada, “niña falsa y enferma de los suburbios tenebrosos”. Ahora me pregunto cómo logré sobrevivir, cómo no me aniquilaron absolutamente. Una única solución para desgraviar mi infancia sería señalar a mis padres como únicos culpables. Pero me hastía la lucha familiar. Y ahora tengo que empezar de nuevo. Como si aún no hubiera nacido (pp. 245-246).

Dores Tembrás (2015) realiza una interesante categorización femenina de la personalidad poética de Alejandra Pizarnik desde la simbología de la niña. En este estudio, titulado “De niña a anciana. Análisis de las presencias femeninas relacionadas con la edad”, podemos encontrar las figuras de la “niña de papel”, caracterizada por medio de la composición material no solo del papel, sino también por la seda o la tiza: “una centellante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul” (Pizarnik, 2012, p. 255), “Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia” (Pizarnik, 2012, p. 241); la “niña mutilada”, caracterizada por la carencia o la mutilación de alguna capacidad: “Ampáralo niña ciega de alma / Ponle tus cabellos escarchados por el fuego / Abrázalo pequeña estatua de terror” (Pizarnik, 2012, p. 60); la “niña monstruo”, figuración constituida en la distancia entre lo que es y lo que debería ser o no es: “hiciste bien en morir, / por eso te hablo, / por eso me confío a una niña monstruo” (Pizarnik, 2012, p. 422), “Ingenuamente existes, te disfrazas de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo” (Pizarnik, 2012, p. 249); la “niña que es”, el yo poético se revela en la presencia femenina: “Aquí pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aún tienes cara de niña;

varios años más y no les caerás en gracias ni a los perros)” (Pizarnik, 2012, p. 252); la “niña que fue”, el yo poético reconoce la infancia como el espacio intemporal de la lucidez: “la niña que fui / ahora en mi memoria ante mis muertos. / De lágrimas se nutrirá mil años. / De desierto el sonido de su voz” (Pizarnik, 2012, p. 31), “habla al gran espacio vacío / en donde corre una niña / que ya no reconoces / sólo deseo no tener nada con nada” (Pizarnik, 2012, p. 317) (Tembrás, 2015).

Cristina Piña (1981) expande un poco más el campo semántico del símbolo infantil para articular el “illud tempus” o la pérdida de la inocencia. Para esto recurre a otros símbolos como el viento (representación simbólica de lo absoluto en su doble carácter de centro de energía engendradora y punto de unión): “Pero no. Mi infancia / comprende al viento feroz / que me aventó al frío / cuando campanas muertas / me anunciaron” (Pizarnik, 2012, p. 88); el pájaro (elemento simbólico que se integra al paisaje infantil, ser mítico símbolo de vinculación con el amor): “Mi infancia y su perfume / a pájaro acariciado” (Pizarnik, 2012, p. 76), “pero quiero ser el pájaro enamorado / que arrastra a las muchachas / ebrias de misterio / quiero al pájaro sabio en amor / el único libre” (Pizarnik, 2012, p. 89); la luz (como símbolo positivo, fuente de la que emana una energía creadora): “El color del mausoleo infantil, el mortorio color de los detenidos deseos se abrió en la salvaje habitación, El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz adentro de la luz” (Pizarnik, 2012, p. 279); el jardín (con su tradicional connotación edénica): “¿En dónde estoy? Estoy en un jardín. / Hay un jardín” (Pizarnik, 2012, p. 266).

En palabras de María Calle (2013): “Toda la obra poética de Pizarnik es una constante caída desde la celeste infancia hacia la madurez terrenal” (p. 101). Después de

esa caída se produce una desarticulación del yo poético en una serie de máscaras y personajes que asumen los rostros y las voces de la poeta, y que constantemente se expresan a través de una serie de símbolos recurrentes vinculados a la pérdida o recuperación de la infancia.

4.3.6 Sombra

En la categorización de lo imaginario propuesta por Gilbert Durand, la sombra, junto con la noche, encabeza —simbólica y nominalmente— el régimen nocturno. Durand explica que la sombra actúa, por relación antitética, como complemento de la luz en el régimen diurno. En este sentido, las sombras son la superficie sobre las que se proyecta el resplandor de la luz y representa la derrota de las valoraciones negativas asignadas a la oscuridad (Durand, 1981). En tanto que, en las categorías planteadas por el ARAS, la sombra se encuentra en el plano de la creación y el cosmos y más precisamente a la subcategoría del fuego, la luz y la oscuridad. En la definición de la Real Academia Española la sombra significa “oscuridad, falta de luz, más o menos completa” y, en su segunda acepción, la “imagen oscura que proyecta un cuerpo opaco sobre una superficie al interceptar los rayos de luz” (RAE, 2001, p. 2088). Noche, oscuridad, tinieblas y sombra forman, pues fenómenos del mismo campo simbólico. Al respecto Durand (1981) sostiene que “semánticamente hablando, puede decirse que no hay luz sin tinieblas, mientras que lo contrario, no es cierto: la noche tiene una existencia autónoma” (p. 61).

Gilbert Durand cita a Pierre Guiraud —autor del *Diccionario de Etimologías Oscuras*, 1982— quien, tomando como base algunos rasgos de la obra poética de Paul Valéry, sostiene que existe una oposición entre “puro” y “sombra” que representan la

dialéctica entre lo absoluto y la nada. Guiraud resalta la polarización que existe entre ambos conceptos: alrededor de lo “puro” se agrupan cielo, dorado, día, sol, luz y divino; por el contrario, en torno a “sombra” giran secreto, profundo, sueño, triste, solitario, lento y misterioso (Durand, 1981).

Como se ha manifestado antes, la sombra junto con la noche, la oscuridad y las tinieblas forman parte del mismo campo simbólico, por lo que, en este subcapítulo, extrapolaremos los valores semánticos y simbólicos que estos poseen.

El ARAS resalta el contraste semántico que existe entre la sombra y la luz, y de que la vivencia de una de ellas puede tomar la forma del anverso o reverso de nuestra experiencia en la otra: “Pensamos en la luz como algo que aclara y define. La oscuridad, por su parte, absorbe y convierte lo numeroso en uno solo. Mientras la luz es rápida, propulsora y transparente, la oscuridad está quieta, aguarda y es opaca” (ARAS, 2011, p. 100).

En el plano del hombre, podemos proyectar estos valores e inferir que la sombra se asocia a la deficiencia moral y hasta mental. Desde el psicoanálisis, Carl Jung entiende por sombra el “conjunto de los estratos inconscientes de la personalidad, que el proceso de individuación va apropiándose por etapas a fin de sublimarlas” (Becker, 2008, p. 398). Desde el punto de vista de la simbología, las sombras “no solo indican el impedimento de la luz, por un obstáculo interpuesto, sino también entidades oscuras de una índole propia” (Bierdermann, 1996, p. 438).

La interpretación de la sombra parte de dos perspectivas. La primera, en el orden físico y general, como una zona privada de luz, simboliza la transitoriedad, el cambio, la

inestabilidad. La segunda, relacionada a la sombra del hombre proyectada por el individuo, en la que, a través de este indicio, manifiesta su presencia, pero en un plano autónomo, hasta llegar, en algunos casos, a ser una entidad prácticamente diferente; esta relación es causal e indisoluble, dando origen a múltiples interpretaciones que la relacionan con el alma (Revilla, 2010).

En la obra poética de Pizarnik el símbolo de la sombra se manifiesta desde *La tierra más ajena* (1955): “la sombra del sol / tritura la esfinge de mi estrella” (Pizarnik, 2012, p. 14), “Un sol amarillo dejaba caer indiferente / pedazos luminosos de algo coloreado / mas las sombras persistían / aún en los retazos del astro” (Pizarnik, 2012, p. 23). Alejandra Pizarnik es consciente de la dialéctica implícita en el símbolo de la sombra: la luz brilla e irradia, la sombra es la oscuridad del túnel y el abismo. Estas relaciones de oposición, contradicción y complementariedad entre los símbolos concurrentes a la luz y la sombra se proyectan en muchos de sus poemas: “el centro / de un poema / es otro poema / el centro del centro / es la ausencia / en el centro de la ausencia / mi sombra es el centro / del centro del poema” (Pizarnik, 2012, p. 381).

Alejandra Pizarnik desea escapar de la realidad a través de la negación del poder lumínico y esclarecedor de la luz como símbolo de conocimiento y objetividad —Pizarnik (2012)—:

La luz mala se ha acercado y nada es cierto. Y si pienso en todo lo que leí acerca del espíritu... Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades. No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas. El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño (p. 247).

Pizarnik asevera que la luz es mala y que los cuerpos luminosos invaden el reino de las sombras, un reino que ella conoce bien desde su perspectiva y premonitoria experiencia tanática. Desde ese lúgubre espacio su visión de los colores, de los cuerpos encendidos, es parcial y yace en una orilla unitemática: “No me hables del sol porque me moriría. Llévame como a una princesita ciega, como cuando lenta y cuidadosamente se hace el otoño en un jardín” (Pizarnik, 2012, p. 251), “Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte. / Tal vez la noche es nada / y las conjeturas sobre ella nada / y los seres que la viven nada” (Pizarnik, 2012, p. 85).

De la virtualidad —entendida como lo que existe en apariencia, en oposición a lo real y tangible— de los espacios invertidos (sombra-luz) podemos inferir el proceso de afirmación de la personalidad de Pizarnik a partir del uso recurrente de los símbolos alineados dentro del régimen nocturno: “Pero a mi noche no la mata ningún sol” (Pizarnik, 2012, p. 449), “Cuando la noche sea mi memoria / mi memoria será la noche” (Pizarnik, 2012, p. 447). Este proceso de afirmación poética y personal deviene también desde la simbología de la infancia, en ese itinerario autoimpuesto de regresión emocional y filosófica. Sobre esto, Piña (1981) sostiene que:

Frente a esa infancia mágica, en la cual se ha quedado una zona del ser, la realidad se presenta como una instancia fragmentaria, el lugar de las carencias y la angustia: es la orilla de la muerte, donde el ser no es sino su sombra, su reflejo, ese doble aterrador que avanza, grávido de muerte, y recuerda a cada instante el exilio del reino (p. 14).

En opinión de Cristina Piña (2015) “las sombras no solo son argumentos temáticos, sino más bien un reflejo metonímico de las distintas etapas del trabajo creador y, de una u otra manera, reenvían tanto a la oscuridad como a la visibilidad” (p. 64). En esa especie de ciclotimia poética, Pizarnik oscila entre los polos opuestos en los que su discurso se

fundamenta: noche-día, vida-muerte, silencio-palabra/voz, sombra-luz. Esta constante oposición determina con claridad el espacio temático de una obra caracterizada por los símbolos enmarcados dentro del régimen nocturno: “criatura de palabras / rabia contra la tiniebla / escrito en el crepúsculo / contra la opacidad / no quiero ir / nada más / hasta el fondo / oh vida / oh lenguaje...” (Pizarnik, 2012, p. 453)³⁴. Alejandra Pizarnik manifiesta la tensión entre la sombra y la luz en un discurso articulado entre lo que dice y lo que calla, entre lo que muestra y lo que se esconde, pues uno de los rasgos fundamentales de su poética es evidenciar la disputa de los contrarios.

4.3.7 Viento

Junto con la tierra, el fuego y el agua, el viento era considerado por los griegos como uno de los cuatro elementos básicos que forman el cosmos. En las antiguas cosmogonías se creía que el viento —al substraerse de la materialidad— estaba oculto en un poder supremo. La mitología griega es rica y muy detallada en lo referente a las divinidades del viento: Eolo (dios absoluto del viento); Bóreas, Notos, Céfiro, Euros, Cecias, Apeliotes, Coro y Libis (dioses de los vientos principales), y los dioses secundarios Meses, Cecias y Apeliotes, Fenicias, Argestes y Trascias; además de Tifón, divinidad relacionada con los huracanes.

Para Hans Biedermann (1996), los vientos —simbólicamente— “no son meros movimientos de aire, sino manifestaciones sobrenaturales de los dioses” (p. 478). En la doctrina cristiana, el aliento de Dios —soplo divino de la Creación— se asemeja al viento. En muchos pasajes de los textos bíblicos el viento está relacionado con Dios: “Esto ordena

³⁴ Poema, escrito con tiza, encontrado en la pizarra del cuarto de trabajo de Alejandra Pizarnik.

el Señor omnipotente: ven de los cuatro vientos y dales vida a estos huesos muertos para que revivan” (Ezequiel, 37.9); “Montando sobre un querubín, surcó los cielos y se remontó sobre las alas del viento” (Salmos, 18.10); “El Señor no deja a nadie sin castigo. Camina en el huracán y en la tormenta; las nubes son el polvo de sus pies” (Nahúm, 1.3). Quizá la más representativa e impresionante de todas las referencias simbólicas del viento en la Biblia tiene que ver con la palabra hebrea “ruaj” (o “ruah”) que significa espíritu, soplo y aliento. El ruaj de Dios es el hálito creador de todo lo ruaj no divino: “La tierra era un caos total, las tinieblas cubrían el abismo y el Espíritu³⁵ de Dios iba y venía sobre la superficie de las aguas” (Génesis, 1.2). El ruaj de Dios está asociado implícitamente a su poder creador.

Por su carácter impalpable y por su versatilidad, el viento simboliza lo efímero, lo vano y lo inestable. En su aspecto negativo, se relaciona con los huracanes y los tornados, y —simbólicamente— se vincula con el espíritu humano a partir de las pasiones (Becker, 2008).

Chevalier y Gheerbrant (2012) explican que la simbología del viento tiene varios aspectos: “Debido a la agitación que lo caracteriza es símbolo de la vanidad, de inestabilidad y de inconstancia. El viento es sinónimo del soplo, y en consecuencia del Espíritu” (p. 1070). Estos dos autores citan al psicoanalista Ernst Aeppli (*El lenguaje de los sueños*, 1946) para explicar que “cuando el viento aparece en los sueños anuncia que se trama un acontecimiento importante, ya que las energías espirituales están simbolizadas por una gran luz y por el viento” (Chevalier y Gheerbrant, 2012, p. 1071).

³⁵ Espíritu: viento o soplo.

Alejandra Pizarnik tiene una doble lectura del viento como símbolo: se autodefine como enamorada de este³⁶, y, a la vez, se siente lastimada y castigada. En la entrevista con Martha Moia (publicada en 1975), en respuesta a la pregunta formulada, por Moia, acerca de su relación con el viento como símbolo de herida y definido en su obra como el “gran lastimador”, Alejandra Pizarnik responde: “Tengo amor por el viento aún si, precisamente, mi imaginación suele darle formas y colores feroces. Embestida por el viento, voy por el bosque, me alejo en busca del jardín” (Pizarnik, 1975, p. 248).

Pizarnik concibe al viento como un ente sagrado, por el que se siente envuelta y afectada: “Mi infancia / solo comprende al viento feroz / que me aventó al frío / cuando las campanas muertas / me anunciaron” (Pizarnik, 2012, p. 88). Esta relación sugiere un rito a la vida con la ofrenda del mismo cuerpo: “Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral” (Pizarnik, 2012, p. 241). El viento se convierte, también, en un espacio de libertad al que arribar en contraste con el sentimiento de aprensión: “Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país del viento” (Pizarnik, 2012, p. 243). El recelo y el temor se extienden a sus manifestaciones cotidianas expuestas en su diario personal (anotación del 25 de julio de 1962): “Esta carencia mía de que escribiendo veré una señal, algo con qué seguir. Nostalgia pura, en estado de pureza apremiante: el viento feroz, la cueva de harpías me remite a mi llamada de cada día” (Pizarnik, 2013, p. 1078).

³⁶ Léase el epígrafe de George Trakl que abre *Las aventuras perdidas* (1958): “Sobre negros peñascos, / se precipita, embriagada de muerte, / la ardiente enamorada del viento” (Pizarnik, 2012, p. 71).

La somatización de los estados emocionales en Alejandra Pizarnik se evidencia en su poesía de manera evidente: “De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar, busqué el recuerdo de alguna alegría que me sirviera de escudo, o de arma de defensa, o aun de ataque” (Pizarnik, 2012, p. 248). El viento y la muerte se conjugan en la perspectiva apocalíptica de alguno de sus poemas —sobre todo los de la última etapa—: “has golpeado al viento / con tus propios huesos”³⁷.

Cristina Piña (1981) sostiene que en la obra de Pizarnik el viento aparece “claramente como la representación simbólica de lo absoluto, emblema de la totalidad en su doble carácter de punto de unión y centro de energía engendradora, hacia el cual la poeta tiende y donde quiere volver a fundar su país perdido” (pp. 17-18). El vínculo amoroso de Pizarnik con lo absoluto, a través del símbolo del viento, se reitera en *Árbol de Diana*: “Muere de muerte lejana / la que ama al viento” (Pizarnik, 2012, p. 109), “El viento pronuncia discursos ingenuos / en honor a las lilas, / y alguien entra en la muerte / con los ojos abiertos” (Pizarnik, 2012, p. 176).

En contraposición al carácter positivo de lo absoluto, el viento también simboliza a las profundidades y a la muerte: “Como el viento sin alas en mis ojos / es la llamada de la muerte” (Pizarnik, 2012, p. 74). Pizarnik reafirma lo negativo del viento: “Yo ya no existo y lo sé... Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto” (Pizarnik, 2012, p. 295).

³⁷ El desdoblamiento del yo poético (desde la primera a la segunda o tercera persona) es un rasgo característico en su práctica poética.

Según la categorización propuesta por el ARAS, el viento es un símbolo de la creación y cosmos, en la subcategoría aire, viento y tiempo. Por su afinidad con lo negativo, el símbolo del viento puede ser considerado con el régimen nocturno en la categorización propuesta por Gilbert Durand; sin embargo, en ciertos contextos, dado su carácter ambivalente, puede ser considerado dentro del régimen diurno. Considerarlo en uno u otro régimen dependerá del contexto del poema, del eje temático y de los símbolos vinculados con él.

El viento, en Pizarnik, se presenta como parte sustancial de la Creación y el origen del ser. En esta doble valoración —en donde se contraponen el bien y el mal—, Pizarnik se inclina positivamente a él: “Hay que salvar al viento. Los pájaros queman el viento / en los cabellos de la mujer solitaria / que regresa a la naturaleza / y teje tormentos. / Hay que salvar al viento” (Pizarnik, 2012, p. 52).

En opinión de Ana Rodríguez (2003) la simbología relativa al viento se extiende y guarda “concordancia con la idea del jardín perdido a través de una serie de referencias a la destrucción, muerte, desolación, añoranza y disolución (p. 164): “la mano enamorada del viento / acaricia la cara del ausente” (Pizarnik, 2012, p. 148); “en espera de la esperanza antigua / tuyo el amor y su sonido a viento roto” (Pizarnik, 2012, p. 147); “Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración” (Pizarnik, 2012, p. 267). A su vez, Susana Haydu (1996) manifiesta que el viento tiene “siempre una connotación trágica y negativa” (p. 85). Haydu sostiene que Pizarnik está siempre a merced del viento: “Y pienso en el viento que viene a mí, permanece en mí” (Pizarnik, 2012, p. 285). Por su parte, María Calle (2013) estima que el símbolo del viento está enlazado con

la “devastación y en ocasiones irá acompañado de elementos dañinos y contradictorios como el ‘viento negro’ o ‘la luz del viento’” (p. 109), para lo cual cita un extracto del poema “Comunicaciones”: “el viento me había comido / parte de la cara y las manos” (Pizarnik, 2012, p. 200).

En general, el símbolo del viento se conecta con otros como la luz, la oscuridad, el cielo y la lluvia que configuran el espacio exterior. En palabras de Florinda Goldberg (1994), en la poesía de Pizarnik, estos elementos “funcionan de manera compleja”, ya que “semánticamente, poseen una doble articulación: un significado referencial, sensorial, y un significado simbólico, a su vez integrado por un simbolismo tradicional y un simbolismo privado” (p. 55). Determinar con exactitud el alcance significativo de estos, solo se puede realizar a través del análisis individual de cada elemento simbólico, en función a la integración e interacción con otros del mismo campo y —por extensión u oposición— con otros símbolos o ejes temáticos.

4.3.8 Sol

Por cuanto el sol es la fuente lumínica por antonomasia, se le asigna a este símbolo todas las características de la luz, pero también otros efectos propios, como el calor, con lo cual su vinculación con los valores vitales se refuerza. En la categorización del ARAS, el sol es un símbolo que pertenece a la categoría de la creación y el cosmos. En tanto que en la teoría de los regímenes (nocturno, diurno) de Gilbert Durand, el sol se encuentra dentro de la categoría diurna. Por su poder lumínico se vincula —en sentido opuesto— con algunos símbolos del régimen nocturno como la luna, las estrellas, la noche (en su relación con la oscuridad), lo negro, etc. También su capacidad simbólica alcanza otros símbolos

cromáticos y de valor como el color amarillo, el oro, incluso el dinero (en sus múltiples e históricas formas). De allí que muchas civilizaciones consideren a su realeza como herederos del sol, creencia manifestada en el uso frecuente del oro en su indumentaria como símbolo de poder. Respecto a esto último, el ARAS señala que no es extraño que el sol recuerde el prestigio y autoridad terrenal de los reyes que utilizan una corona parecida a un sol, a la inteligencia del 'iluminado', a la suprema iluminación de los iniciados en los misterios y a la diáfana visión del santo aureoleado (ARAS, 2011).

En todas las mitologías, cosmogonías y religiones, el sol ocupa un lugar central en la creación del mundo. Respecto a los textos bíblicos, Longman III *et alii* (2015) señalan que “la mayoría de las 150 referencias bíblicas al sol son como fuente de luz” (p. 1007). Estas citas se centran en la relación del sol con los ciclos diurno y nocturno, y con la cotidianeidad en la vida del hombre.

El sol es uno de los ejes centrales en la formulación de la estructura imaginaria y simbólica, a través del cual los entes sociales han entendido la realidad. Como símbolo, el sol representa la fecundidad y la energía vital. Con su presencia se afirman el calor, la luz y la vida; en su ausencia, el frío, las tinieblas y la muerte. El cíclico movimiento del sol sugiere la muerte y el renacimiento de cada día, analogía que se extiende al hombre que cada noche se interna en el sueño (imagen de la muerte) para levantarse, con energía renovada, al inicio del nuevo día. Al respecto, Udo Becker (2008) sostiene que el sol, en tanto símbolo, es la “personificación visible de la luz, y por tanto de la más alta inteligencia; del fuego, del principio que infunde la vida; con su orto y su ocaso diarios

prefigura simbólicamente todas las nociones de la resurrección y el nuevo comienzo” (p. 396).

Simbólicamente, la luna y el sol se vinculan en los principios de lo activo y lo pasivo: mientras el sol irradia directa y activamente su luz, la luna, pasivamente, la refleja. Al no tener luz propia, la luna siempre está asociada con el sol: “es un pálido reflejo” (Deneb, 2001, p. 30). Para Chevalier y Gheerbrant (2012), esta oposición “tiene una aplicación simbólica muy amplia: en cuanto la luz es conocimiento, el sol representa el conocimiento intuitivo, inmediato; y la luna, el conocimiento por reflejo, racional, especulativo” (p. 951). La dualidad activo-pasivo, se refiere también a lo positivo y negativo, al bien y el mal, y —como lo demuestra la historia— a lo masculino y lo femenino, aunque todas estas dualidades también pueden ser interpretadas como complementarias.

En opinión de León Deneb (2001), el sol “contiene una de las más ricas simbologías. El sol no es solo el astro, sino el astro por excelencia: real y soberano, principio vital, fecundador, inmortal, inteligente, fuente de toda luz, calor y color, referencia de todo el espacio” (p. 29).

Como se ha visto hasta este punto, una gran parte de la obra poética de Alejandra Pizarnik se estructura sobre la base de la dualidad en diferentes ámbitos como el silencio y la palabra, la noche y el día, la muerte y la vida, la vejez y la infancia, la luz y la sombra, el sol y la luna, el ver y la ceguera. Estas múltiples oposiciones se relacionan con los dos regímenes propuestos por Durand (nocturno y diurno) y del cual podemos inferir una oposición entre el cielo y la tierra. María Calle (2010) opina que, en Pizarnik, el yo poético

se enfrenta con todas esas dualidades en una “confrontación continua que lleva a la destrucción incontrolable de todo aquel que se ansía” (p. 112).

Todos los símbolos relacionados a la bóveda celeste se convierten para Pizarnik en los destinos de su ilusión, a los que se dirige con afán, pero en cuyo itinerario cruza estados de desesperanza que enturbian su recorrido. Este itinerario simbólico, desde la tierra hacia el cielo, conforma una parte importante de su poesía. Poesía que evidencia “la caída del cielo a la tierra que provoca la desmembración y segmentación del alma, pasando a ser la base sin la cual el resto de su obra poética quedaría inexplicada” (Calle, 2010, p. 112): “Un sol amarillo dejaba caer indiferente / pedazos luminosos de algo coloreado / mas las sombras persistían / aún en los retazos del astro” (Pizarnik, 2012, p. 23).

En Pizarnik, el sol matiza lo absoluto de su carácter a partir de ciertas cromatizaciones: sol rojo, sol negro, sol amarillo: “millares de montañas / revientan exquisitas / delante del sol rojo / (no sol amarillo)” (Pizarnik, 2012 p. 26).

Metonímicamente, el sol representa al cielo, por lo que este, en su aspecto de vitalidad, se relaciona con la infancia (símbolo del inicio de la vida). Para Pizarnik regresar a la infancia es retornar al espacio edénico, pero la realidad, esclarecida por el sol, se encarga de develar esa agónica experiencia —Pizarnik (2012)—:

Afuera hay sol. / No es más que un sol / pero los hombres lo miran / y después cantan.
/ Yo no sé del sol. / Yo sé la melodía del ángel / y el sermón caliente / del último viento.
/ Sé gritar hasta el alba / cuando la muerte se posa desnuda / en mi sombra. / Yo lloro debajo de mi nombre. / Yo agito pañuelos en la noche / y barcos sedientos de realidad
/ bailan conmigo. / Yo oculto clavos / para escarnecer a mis sueños enfermos. / Afuera hay sol. / Yo me visto de cenizas (p. 73).

El ángel —en tanto símbolo emparentado con la infancia— es testigo de la ondulación de los valores del universo, regido por el sol, en el que se articula parte del discurso poético de Alejandra Pizarnik: “Como el viento sin alas encerrado en mis ojos / es la llamada de la muerte. / Sólo un ángel me enlazará al sol. / Dónde el ángel, / dónde su palabra. / Oh perforar con vino la suave necesidad de ser” (Pizarnik, 2102, p. 74). La niña —personaje pizarnikiano— deambula entre el cielo y la tierra en una especie de agonía existencial: “¿Qué bestia caída de pasmo / se arrastra por mi sangre / y quiere salvarse? / He aquí lo difícil: / caminar por las calles / y señalar el cielo o la tierra” (Pizarnik, 2012, p. 78).

Esta errancia poética —también puesta de manifiesto en su obra en prosa, diarios y correspondencia— desde la tierra al sol, expresada en sus primeros poemarios, cambia en sentido descendente y opuesto: “Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte. / Tal vez la noche es nada / y las conjeturas sobre ella nada / y los seres que la viven nada” (Pizarnik, 2012, p. 85); “Recuerdo las negras mañanas de sol / cuando era niña / es decir ayer / es decir hace siglos” (Pizarnik, 2012, p. 94). A medida que avanzamos en la lectura de su obra, el carácter del decenso de la luz a las sombras y al silencio se va agudizando —decenso que se evidencia en el incremento acelerado de símbolos relacionados al régimen nocturno—. Leemos en Pizarnik (2012):

Son mis voces cantando / para que no canten ellos, / los amordazados grismente en el alba,
/ los vestidos de pájaro desolado en la lluvia. / Hay, en la espera, / un rumor a lila
rompiéndose. / Y hay, cuando viene el día, / una partición del sol en pequeños soles negros.
/ Y cuando es de noche, siempre, / una tribu de palabras mutiladas / busca asilo en mi
garganta, / para que no canten ellos, / los funestos, los dueños del silencio (p. 181).

El sol que iluminaba los primeros deseos, ahora se torna en un sol que ataca al yo poético y a su palabra: “al sol negro del silencio las palabras se doraban” (Pizarnik, 2012, p. 242). En el último libro publicado en vida —*El infierno musical*, 1971— la oscuridad, el silencio, la voz expresada en el canto, el día, los ojos, la infancia y el sol ya forman parte de un universo poético cohesionado a partir de la articulación y la reiteración de varios de los símbolos a los que Pizarnik recurre con frecuencia: “Porque no cantó, su sombra canta. Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia, el silencio al rojo rueda como un sol” (Pizarnik, 2012, p. 288).

4.3.9 Luz

La luz es un fenómeno omnipresente de conocimiento general, pero cuya esencia es difícil de captar por nuestro entendimiento. La luz es la primera condición para que exista la percepción visual, por lo cual, como símbolo está vinculado al conocimiento. La luz y la oscuridad configuran el sistema dual de símbolos más importante: la oscuridad está relacionada con el caos, la ignorancia, el silencio y los elementos asociados a la muerte, en tanto la luz se vincula a la divinidad, lo inmaterial, la sabiduría y lo espiritual.

El sol como fuente de toda luz se contrapone simbólicamente a la luna (astro nocturno de acción pasiva). Esta dicotomía simbólica es la base de todas las concepciones duales sustentadas en la contraposición de los principios fundamentales en la historia del hombre: espíritu-materia, masculino-femenino, infierno-paraíso, vitalidad-enfermedad, cálido-frío, pobreza-riqueza, belleza-imperfección, etc.

En la categorización del ARAS, la luz es un símbolo que corresponde a la categoría de la creación y el cosmos, subcategoría del fuego, la luz y la oscuridad. En el

ordenamiento de símbolos de Gilbert Durand, la luz agrupa el universo simbólico del régimen diurno. Durand explica que, análogamente, la relación inversa entre el esquema de la ascensión y de la caída, también se establece entre los símbolos tenebrosos y la luz del sol.

El simbolismo cristiano guarda una estrecha relación con la luz. En la Biblia las nominaciones a la luz aparecen tanto directamente como de manera figurada en una serie de textos que se pueden agrupar en temas como la luz de la creación, el conflicto con las tinieblas, la luz dadora de vida, la luz en los encuentros con Dios, la luz de la bondad y la santidad, la luz interior, la luz en la era venidera y la comunidad de la luz. Según Longman III *et alii* (2015), todas las referencias de la luz en la Biblia indican que:

esta no se genera sola. Viene (por lo general espontáneamente) desde fuera de la esfera terrenal y humana, y la transforma con un resplandor trascendente. Como símbolo, la luz describe pues la trascendencia y la inmanencia simultánea con Dios; viene de arriba, pero impregna la vida cotidiana (p. 708).

Quizá todo el texto bíblico sea la descripción del eterno conflicto entre el bien y el mal, entre la luz y la oscuridad. En palabras de Longman III *et alii* (2015) es “imposible entender el simbolismo bíblico de la luz sin verlo como la gran antítesis y vencedora de las tinieblas” (p. 704).

En la iconografía de todas las mitologías y religiones, muchos de los seres e imágenes del conocimiento, la revelación y la sabiduría son dotados de una luminosidad mediante el empleo de artículos de oro, imágenes transparentes, aureolas, halos y cuerpos iridiscentes.

En la poesía de Alejandra Pizarnik, la luz y el sol están íntimamente relacionados. En muchos de sus poemas, ambos símbolos se alternan en el mismo sentido. Los símbolos de la luz también se vinculan con los espacios y con los tiempos en el itinerario de su existencia real y textual. La bóveda celeste —en donde se encuentran el sol y las estrellas (fuentes de toda luz)— es el espacio simbólico en donde Pizarnik proyecta sus sentimientos de amor inmutable, un lugar al cual arribar mediante la vivencia poética partiendo desde el paraíso perdido de la infancia.

De la vinculación entre la luz y la infancia —ambos símbolos positivos— emana una sinergia creativa que se expresa en la lejana luminosidad de la infancia perdida: “Ya no baila la luz de mi sonrisa / ni las estaciones queman palomas en mis ideas” (Pizarnik, 2012, p. 92); “La luz es demasiado grande / para mi infancia” (Pizarnik, 2012, p. 88); “Antes fue una luz / en mi lenguaje nacido / a pocos pasos del amor. / Noche abierta. Noche presencia” (Pizarnik, 2012, p. 167); “extraña que fui cuando vecina de lejanas luces / atesoraba palabras muy puras / para crear nuevos silencios” (Pizarnik, 2012, p. 175).

Alejandra Pizarnik tiene una relación ambivalente tanto con el sol como con la luz. En muchos de sus poemas estos dos símbolos expresan la garantía de seguridad, vida y, sobre todo, sabiduría. Sin embargo, en otros la relación se vuelve nociva y destructiva. El autoexilio en el que vive la poeta motiva que la luz modifique su naturaleza benéfica para tornarse en lo opuesto, una luz que oscurece y que la conduce hacia las tinieblas: “He dejado mi cuerpo junto a la luz / y he cantado la tristeza de lo que nace” (Pizarnik, 2012, p. 103); “El soplo de la luz en mis huesos cuando escribo la palabra tierra. Palabra o presencia seguida por animales perfumados; triste como sí misma, hermosa como el

suicidio” (Pizarnik, 2012, p. 275); “La luz mala se ha avecinado y nada es cierto” (Pizarnik, 2012, p. 247).

La poesía de Pizarnik oscila e invierte la valoración entre los polos de las dualidades simbólicas; y para lograr este efecto acude con frecuencia al potencial de los símbolos que giran en torno al eje de la luz: “Aún cuando el amado / brille en mi sangre / como una estrella colérica, / me levanto de mi cadáver / y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta / voy al encuentro del sol” (Pizarnik, 2012, p. 98).

Las palabras son la materia con la que Pizarnik construye un mundo paralelo a su medida, pero ella es consciente de las limitaciones del lenguaje para aprehender la realidad, y por eso acude al silencio en busca de espacios y señales para completar su itinerario de luz y sombras: “Todo hace el amor con el silencio. Me habían prometido un silencio como un fuego, / una casa de silencio. / De pronto el templo es un circo y la luz un tambor” (Pizarnik, 2012, p. 276). En la extrapolación simbólica, Pizarnik (2012) siempre encuentra el medio perfecto para su expresión poética.

el silencio es luz / el canto sabio de la desdicha / emana tiempo primitivo / buscaba la piedra no el pan / un himno inocente no las maldiciones / el conocimiento de mis nombres / para olvidarlos y olvidarme / pero lo que no busqué es el exilio / ni tampoco me dije mentiras / no adoré el sol / pero no esperé esta luz negra / al filo del mediodía (p. 301).

En general, la poesía de Pizarnik se caracteriza principalmente por las construcciones antitéticas. El mundo deseado y el mundo real se articulan y desarticulan —de manera constante y algunas veces vertiginosamente— en el trayecto, desde la luz a la oscuridad, de su poesía:

Hacer el amor adentro de nuestro abrazo significó una luz negra: la oscuridad se puso a brillar. Era la luz reencontrada, doblemente apagada, pero de algún modo más viva que mil

soles. El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz adentro de la luz (Pizarnik, 2012, p. 279).

Alejandra Pizarnik vive entre el fulgor y las tinieblas, en medio una especie de luz que oscila, entre horas muertas, colores desteñidos y miradas perdidas.

4.3.10 Negro

Pizarnik siempre fue afín a la pintura y muchos de sus poemas no solo expresan un cromatismo asociado a la psicología de las emociones, sino que, también algunos de ellos vienen acompañados con sus característicos dibujos. Los colores ocupan un lugar preponderante en la concepción poética de Alejandra Pizarnik. Dentro de los 331 poemas de nuestro corpus de estudio el azul aparece nominado en veintinueve oportunidades el verde, veintisiete; el rojo, veintidós; el blanco, dieciocho; el lila, dieciséis; el amarillo, diez; el celeste, diez. Sin embargo, el negro es el color que se reitera con mucho mayor frecuencia: cincuenta y tres veces.

En la organización de símbolos del ARAS, el color negro está ubicado en la categoría del mundo humano, subcategoría color. Y, lógicamente, en la teoría de los regímenes de Gilbert Durand, en lo nocturno.

Eva Heller (2008) explica que conocemos muchos “más sentimientos que colores, y que cada color puede generar efectos distintos” (p. 17). Esta investigadora sostiene que existe una psicología relacionada a los colores y que colores similares, generan sentimientos y respuestas similares, de lo cual podemos inferir que la copresencia de los símbolos cromáticos también generará similares significados. Para Heller (2008) “ningún

color carece de significado; el efecto de color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados en la cual percibimos el color” (p. 18).

Para Federico Revilla (2010) el color negro se define como “el absoluto contrario del blanco, negación del color y de la luz, así como aquel es la plenitud de ambos” (p. 473). El color negro está relacionado complementariamente con la oscuridad, el vacío, la nada, el silencio, el miedo, lo inconsciente, el infierno, lo infinito, la profundidad insondable, el ámbito nocturno, el caos, el mal, la angustia, y por supuesto, la muerte; y, por oposición, con el día, la vida, la luz y con todos los demás colores, en cuanto existen teorías que sostienen que el negro no es un color, sino la ausencia de todos los colores.

Los colores se expresan a partir de un acorde o una escala cromática de intensidad, sin embargo, el color negro se caracteriza por lo absoluto de su presencia, o de su ausencia. Según Revilla (2010) “el negro sin matices invalida toda interpretación, cualquiera sea el género de la misma” (p. 473). Si la descomposición atmosférica de la luz genera el arco iris y la suma de ellos se representa con lo blanco; inversamente, la anulación de estos colores se representa en el negro.

El negro está asociado a la muerte y al duelo. En algunas culturas existe el luto blanco que “tiene algo de mesiánico e indica ausencia destinada a colmarse, una vacancia provisional, pero es el luto negro, el duelo sin esperanza; el duelo negro es la pérdida definitiva, la caída sin retorno a la nada” (Chevalier y Gheerbarnt, 2012, p. 747). A lo largo de la historia, la simbología del negro está presente en todas las culturas, con similares significados siempre vinculados con la idea del mal y con todo lo que atrasa la evolución positiva y el acercamiento a lo divino.

También, en todas las religiones, es el color que precede a la creación: lo negro es sinónimo de caos, de profundidades y silencios abismales. Sin embargo, es curioso constatar que las referencias bíblicas al color negro —en la Nueva Versión Internacional³⁸— es mucho menor de lo que cabría esperar: solo aparece en dieciséis citas. Longmann III *et alii* (2015) señalan que en la Biblia: “el negro se usa “como color descriptivo con algunos matices de presentimiento; sin embargo, la oscuridad, que es la ausencia de luz, se asocia mucho más con el juicio y el castigo” (p. 805). Para estos investigadores, el contraste metafórico entre el color blanco y el negro —oposición que forma parte de las estructuras imaginarias en casi todas las civilizaciones y grupos sociales— no prevalece en la Biblia.

En la simbología antropológica china el Yin y el Yang representan el símbolo dialectico que sostienen la existencia y el funcionamiento del universo. La mitad negra, el Yin (con un núcleo blanco al centro) denota la energía cósmica pasiva, negativa, femenina, análoga a la noche, la luna y lo frío. Mientras que lo blanco, el Yang (con un núcleo negro al centro) representa lo activo, positivo y se corresponde con el sol, el día, el calor y los cielos (Gibson, 2013).

En la poesía de Pizarnik el color negro aparece reiteradamente como un adjetivo³⁹, —sin que esto signifique restarle su valor semántico ni simbólico—: “De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que me impide respirar... busqué en todas mis memorias y nada, nada debajo de la aurora de los dedos negros” (Pizarnik, 2012,

³⁸ Edición digital de la Sociedad Bíblica Internacional.

³⁹ “Más que un adjetivo es un elemento negativo que convierte todo aquello que toca en sombra y muerte” (Calle, 2013, p. 111).

p. 248). La carga simbólica del color negro acompaña al yo lírico pizarnikiano en su travesía descendente desde su edénica infancia hacia la oscuridad existencial revelada en su poesía. En Pizarnik, el miedo hacia lo oscuro, hacia lo negro es una constante e intensa emoción que se manifiesta en sus versos —Pizarnik (2012)—:

En el eco de mis muertes / aún hay miedo. / ¿Sabes tú del miedo? / Sé del miedo cuando digo mi nombre. / Es el miedo, / el miedo con sombrero negro / escondiendo ratas en mi sangre, / o el miedo con labios muertos / bebiendo mis deseos. / Sí. En el eco de mis muertes / aún hay miedo (p. 87).

La poesía de Pizarnik está en constante trabajo de armonización, tejiendo los versos en donde los símbolos, y sus campos semánticos, van construyendo el poema: “Recuerdo las negras mañanas de sol / cuando era niña / es decir ayer / es decir hace siglos” (Pizarnik, 2012, p. 94); “viajera de corazón de pájaro negro / tuya es la soledad a medianoche / tuyos los animales sabios que pueblan tu sueño / en espera de la palabra antigua / tuyo el amor y su sonido a viento roto” (Pizarnik, 2012, p. 147).

Su descenso trágico —en texto y en vida— hacia la oscuridad se va acelerando sintomáticamente en sus tres últimos libros (*Los trabajos y las noches*, 1965; *Extracción de la piedra de locura*, 1968, y *El infierno musical*, 1971): “al negro sol del silencio las palabras se doraban” (Pizarnik, 2012, p. 242); “cuantas pequeñas figuras azules y doradas gesticulan y danzan (pero decir no dicen), y luego está el espacio negro —déjate caer, déjate caer—, umbral de la más alta inocencia o tal vez sólo de la locura” (Pizarnik, 2012, p. 250). Desde la publicación de *Los trabajos y las noches* en 1965, la concatenación de símbolos relacionados a lo oscuro y lo negro se hace cada vez más evidente —Pizarnik (2012)—:

Alguien quiso abrir alguna puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agujero. / Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra. Llovió adentro de la madrugada y martillaban con lloronas. / La infancia implora desde mis noches de cripta. / La música emite colores ingenuos. / Grises pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema (p. 221).

Si la más pequeña muerte exige una canción debo cantar a las que fueron lilas que por acompañarme en mi luz negra silenciaron sus fuegos cuando una sombra configurada por mi lamento se refugió entre sus sombras (p. 350).

La escritura que, a principios de su vida poética, se reveló como la única posibilidad de salvación se va tornando cada vez más oscura, para convertirse en el recuerdo de una incierta y lejana esperanza —Pizarnik (2012)—:

En el silencio mismo (no el mismo silencio) tragar noche, una noche inmensa inmersa en el siglo de los pasos perdidos. No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes. ¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado (p. 265).

El universo de palabras creado por Pizarnik siempre está acechado por la muerte, el silencio y la oscuridad —símbolos de oscuro y fatal cromatismo—, convirtiendo a Pizarnik no solo en una dama de las palabras, sino, más precisamente, en la dama de las negras palabras.

4.3.11 Mano(s)

La mano es un poderoso símbolo que ha acompañado al hombre durante toda su existencia. Existen evidencias de arte rupestre en Pech-Merle (comuna de Cabrerets, Francia) —descubiertas en 1922— con una antigüedad de unos veinticinco mil años, en donde una serie de siluetas (manos en negativo en ocre y ceniza) reproducen manos y caballos. Las manos —dirigidas al cielo— aparecen solas o en grupo, y muchas se posan sobre las imágenes de los caballos, representando una especie de vínculo mágico entre lo animal, lo humano y el mundo espiritual.

El poder expresivo de las manos es evidente en el lenguaje coloquial: manos largas, mano negra, a dos manos, juntar las manos, alzar la mano, juego de manos, mano dura, mano blanda, lavarse las manos, esconder la mano, etc. Las manos también se expresan —en elocuente silencio— a través del lenguaje gestual: las caricias, las manos en alto de los prisioneros, el lenguaje de señas, el saludo, el adiós, el puño en alto, la mano derecha levantada en el acto de jurar, unir las manos en oración, el aplauso, las manos extendidas al cielo que imploran, la mano solicitada y ofrecida en matrimonio, la imposición de manos en actos religiosos, y en muchos otros gestos —algunos universales y otros específicos de cada cultura—. Mención aparte merece la quiromancia y su lectura del futuro a partir de supuestas señales expresadas a través de las líneas de la mano.

León Deneb (2001) estima que la mano “es símbolo de autoridad y poder, emblema real en el que suele distinguirse la mano derecha (acción) de la izquierda (reflexión y sabiduría); las distintas posturas configuran los gestos de la más sublime elocuencia” (p. 213).

En la tradición cristiana la mano es símbolo de supremacía y poder. Muchas ceremonias cristianas utilizan las manos para simbolizar el potencial del acto ritual: la imposición de manos en los actos litúrgicos, el acto de persignarse, la bendición a través de las manos. Longman III *et alii* (2015) sostienen que en las escrituras bíblicas existen aproximadamente 1800 referencias literales a la mano. Estos autores indican que metafóricamente la mano aparece en los textos bíblicos de cinco maneras; poder y fuerza; autoridad, posesión y control; mano derecha; consagración y designación; lado, costa o frontera (Longman III *et alii*, 2015). En el Antiguo Testamento se relaciona a la mano

derecha con las bendiciones, y la izquierda, con las maldiciones. En la iconografía cristiana, se designa a Jesucristo como la mano derecha de Dios.

En la categorización de símbolos del ARAS, las manos están ordenadas dentro del mundo humano, subcategoría cuerpo. Mientras en la teoría de regímenes de Gilbert Durand son un símbolo que pertenecen al dominio diurno. Dentro de lo que Durand denomina los símbolos ascensionales, la mano se relaciona con el cetro del monarca, el arco, la flecha y la espada, armas todas que coadyuvan en el itinerario ascensional simbólico desde lo nocturno a lo diurno.

Alejandra Pizarnik sostiene una relación paradójica con el cuerpo —su cuerpo— a través no solo de su poesía, sino también en lo expresado en diarios, prosa y correspondencia. En Pizarnik el cuerpo es amado y detestado, es muy propio o ajeno, es vida, pero también es muerte. En una nota de su diario, del 12 de junio de 1962, leemos: “Si hablo tanto de mi cuerpo y si tanto medito en él es porque no hay nada más. Me siento muerta en el colmo del objeto. Me miro en el espejo. ¿Para qué? ¿Para quién? Tengo miedo y estoy muerta” (Pizarnik, 2013, p. 414).

Las manos —y sus extensiones— participan en el rito de destrucción que Pizarnik se ha autoimpuesto en una especie de oblación para expiar la culpa de crecer: “Pues esto es la vida, este aullido, este clavarse las uñas / en el pecho, este arrancarse / la cabellera a puñados, este escupirse / a los propios ojos” (Pizarnik, 2012, p. 95); “Por eso en sus plegarias había un sonido de manos enamoradas de la niebla” (Pizarnik, 2012, p. 131).

El vínculo de Pizarnik con el mundo de las emociones se realiza, también, a través de las manos y de los ojos: “las nubes se mueven / pienso en tu rostro y en ti y en tus manos y / en el ruido de tu pluma y en ti / pero tu rostro no aparece en ninguna nube” (Pizarnik, 2012, p. 38); “enviarás mensaje sonreirás / tremolarás tus manos así volverá / tu amado tan amado” (Pizarnik, 2012, p. 53); “Y con las manos embarradas / golpeamos a las puertas del amor” (Pizarnik, 2012, p. 96); “La mano enamorada del viento / acaricia la mano del ausente (Pizarnik, 2012, p. 148).

En palabras de Patricia Venti (2008a), Pizarnik al “aludir constantemente al cuerpo está nombrando lo innombrable, está dando lugar en el discurso a lo silenciado” (p. 67). Hay un constante diálogo entre la muerte y el cuerpo a través de las manos: “Mis manos se han desnudado / y se han ido donde la muerte / enseña a vivir a los muertos” (Pizarnik, 2012, p. 92); “pero quiero saberme viva / pero no quiero hablar / de la muerte / ni de sus extrañas manos” (Pizarnik, 2012, p. 51); “En la mano crispada de un muerto / en la memoria de un loco / en la mano que busca un vaso, en el vaso inalcanzable, en la sed de siempre” (Pizarnik, 2012, p. 205).

En Pizarnik, las manos inmaculadas de la infancia también se degradan con la adultez y pierden la magia vinculada a lo blanco y a la pureza, para convertirse en un medio para conversar con la muerte: “Sin manos para decir nunca / Sin manos para regalar mariposas / A los niños muertos” (p. 60); “Yo no sé de la infancia / más que un miedo luminoso / y una mano que me arrastra / a mi otra orilla” (Pizarnik, 2012, p. 76); “Recuerdo mi niñez / cuando yo era una anciana / Las flores morían en mis manos” (Pizarnik, 2012, p. 94).

El campo simbólico de las manos se extiende y se relaciona, recíprocamente, con la simbología del cuerpo, los brazos y los dedos. Parafraseando a Pizarnik, lo que ella siempre buscó fue hacer el cuerpo del poema con su cuerpo e infundirle su hálito con cada letra, con cada palabra sacrificándose en la ceremonia del vivir.

4.3.12 Pájaro

El pájaro —como heterónimo de todas las aves, es un símbolo milenario identificado por sus cualidades para el vuelo como mensajero de los dioses y en esa naturaleza aérea— es el símbolo de la aspiración del hombre por remontar los cielos, personificada en los ángeles. Federico Revilla (2010) indica que la “ligereza, ingravidez, visión panorámica, comunicación entre tierra y cielo, son otros tantos significados constantes de los pájaros” (p. 503). Los pájaros también están asociados a las nociones de superación, evolución ascendente, trascendencia, lo inmaterial y el alma. En ciertas culturas, el alma, que abandona el cuerpo después de la muerte, adopta la forma de un pájaro en ascensión. Estos positivos atributos contrastan con los rasgos de frivolidad, devaneo y trivialidad.

En las antiguas mitologías, las aves y los pájaros son seres ligados a la voluntad divina de la cual son mensajeros. Hans Bierdermann (1996) precisa que algunas aves poseen una mayor connotación simbólica, entre ellas la “urraca, lechuza, halcón, buitre, gallo, ruiseñor, cuervo, garza, golondrina, cisne, paloma” (p. 53). El pájaro se vincula simbólicamente con el cielo, la tierra, el árbol, las alas, la jaula; símbolos todos presentes en la poesía de Pizarnik. En palabras de Chevalier y Gheerbrant (2012) “las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles los estados superiores del ser” (p. 154).

En comparación con otros animales, el pájaro es un animal benéfico, aunque algunas pocas veces adopta rasgos nefastos a partir de algunas características de su instinto o por medio de adjetivos cromáticos tenebrosos. En general, el color del plumaje aporta un sentido suplementario a su riqueza simbólica. El vuelo ascendente o descendente se vincula directamente con las nociones de caída o ascensión en la mayoría de las religiones y creencias. Otro aspecto importante en la simbología del pájaro es su canto. No solo su vuelo es evocación a la libertad, sino también su voz es una expresión análoga del sentido estético que habita en el alma del hombre.

En la categorización de Gilbert Durand, los pájaros son un símbolo del régimen diurno. En la clasificación del ARAS, los pájaros, y aves en general, están ubicados dentro del orden del mundo animal.

A partir de la simbología del pájaro, Pizarnik esboza una poética de la salvación y de la ascensión fallida. La jaula, las alas, los ángeles, las plumas, las nubes tejen el campo léxico-simbólico de este itinerario espiritual. Las nominaciones al pájaro en la obra de Pizarnik atraviesan todo su recorrido poético. En *La tierra más ajena*, 1955: “mis alas? / dos pétalos podridos” (Pizarnik, 2012, p. 30); “pienso en tu rostro y en ti y en tus manos y / en el ruido de tu pluma y en ti / pero tu rostro no aparece en ninguna nube” (Pizarnik, 2012, p. 38). En *La última inocencia*, 1956: “Y la muchacha vuelve a escalar el viento / y a descubrir la muerte del pájaro profeta / Ahora / es el fuego sometido / Ahora / es la carne / la piedra perdidos / en la fuente del tormento” (Pizarnik, 2012, p. 49); “hay que salvar el viento / Los pájaros queman el viento” (Pizarnik, 2012, p. 52).

Es quizá a partir de *Las aventuras perdidas*, 1958 en donde el pájaro y su campo simbólico alcanzan su mayor nobleza. El poema “La jaula”, Alejandra Pizarnik sintetiza la lúgubre perspectiva de quien se siente prisionera y vigilada por las sombras y la muerte: “Yo no sé del sol. / Yo sé la melodía del ángel / y el sermón caliente / del último viento. / Sé gritar hasta el alba / cuando la muerte se posa desnuda / en mi sombra” (Pizarnik, 2012, p. 73). En el poema “Tiempo” (dedicado a Olga Orozco), Pizarnik rememora —en el trayecto hacia la adultez— su infancia lejana: “Mi infancia y su perfume a pájaro acariciado” (Pizarnik, 2012, p. 76).

El amor y su carencia —temas recurrentes en la poesía pizarnikiana— se expresan en la necesidad de elevar libremente el espíritu de su plano terrenal: “yo no entiendo la música / del último abismo / yo no sé del sermón / del brazo de hiedra / pero quiero ser el pájaro enamorado / que arrastra a las muchachas / ebrias de misterio / quiero al pájaro sabio en amor / el único libre” (Pizarnik, 2012, p. 89). En el poema “Peregrinaje”, del mismo poemario, la desesperanza —motivada por la imposibilidad de alcanzar luminosos destinos— toma la forma del pájaro muerto —Pizarnik (2012)—:

Pero un pájaro muerto / vuela hacia la desesperanza / en medio de la música / cuando brujas y flores / cortan la mano de la bruma. / Un pájaro muerto llamado azul. / No es la soledad con alas, / es el silencio de la prisionera, / es la mudez de pájaros y viento, / es el mundo enojado con mi risa / o los guardianes del infierno / rompiendo mis cartas (p. 90).

En el itinerario poético de Pizarnik, la soledad se torna en una especie de liberación: “Yo no sé de pájaros, no conozco la historia del fuego. Pero creo que mi soledad debería tener alas” (Pizarnik, 2012, p. 91). Pero este vuelo de liberación nunca llega, por el contrario, se encarna en un pájaro muerto:

¿A qué, a qué / este deshacerme, este desangrarme, / este desplumarme, este desequilibrarme / si mi realidad retrocede / como empujada por una ametralladora / y de pronto se lanza a correr, / aunque igual la alcanzan, / hasta que cae a mis pies como un ave muerta? (Pizarnik, 2012, p. 95).

Cristina Piña sostiene que el símbolo del pájaro es un elemento que se integra al paisaje infantil en la poesía de Pizarnik. Sin embargo, esta relación se difumina entre la densidad de lo oscuro, quedando “la criatura cercenada en sus atributos totales, y así se habla de ‘pájaros petrificados’, ‘muertos’, ‘desolados’, o ‘mudos’ ya como inversión del símbolo positivo y, por ende, emblema de la muerte” (Piña, 1981, pp. 23-24). El pájaro, como símbolo, muta su particular nobleza hacia las sombras que reflejan su antigua stirpe: “Estos huesos brillando en la noche, / estas palabras como piedras preciosas / en la garganta viva de un pájaro petrificado” (Pizarnik, 2012, p. 111).

Finalmente, el desenlace fatal en el que “la jaula se vuelve pájaro”; el caos y el dolor se instalan en el sujeto poético, quien abandona toda ilusión de remontar su realidad —Pizarnik (2012)—:

Señor / La jaula se ha vuelto pájaro / y se ha volado / y mi corazón está loco / porque aúlla a la muerte / y sonrío detrás del viento / a mis delirios / Qué haré con el miedo / Qué haré con el miedo / Señor / La jaula se ha vuelto pájaro / y ha devorado mis esperanzas / Señor / La jaula se ha vuelto pájaro / Qué haré con el miedo (pp. 92-94).

4.3.13 Música

Si el silencio es la ausencia de sonido, y el ruido es el sonido desarticulado, confuso y discordante, la música es la expresión armoniosa de la combinación del sonido y del silencio en estructuras que se basan en el ritmo, la melodía y la armonía para crear espacios sonoros con calidad estética. La inmaterialidad de la música hace que esta sea considerada como un arte de existencia sincrónica, y en este aspecto se asemeja a la literatura, pues

ambas se materializan en el acto de escuchar y en el acto de leer. En tanto la música es un lenguaje con su propia gramática, hay autores que la relacionan con las matemáticas, en analogía con los números, y la precisión de las infinitas combinaciones de sus variables. Sobre esto último, Chevalier y Gheerbrant (2012) indican que “los pitagóricos también consideraban a la música como una armonía de los números y el cosmos, este mismo reducible a números sonoros” (p. 739). En este mismo sentido, Eduardo Cirlot (2011) señala que “otro de los fundamentos del simbolismo musical es su relación con el metro, desde la especulación pitagórica” (p. 324).

Simbólicamente, el sonido, asociado a la música, es un elemento fundamental en las cosmogonías de la Creación: antes de esta reinaba el silencio y el caos; después, la luz, el sonido articulado y la música. Toda la dinámica del universo es armónica. Su aparente caos es el resultado de las infinitas posibilidades articuladas con una precisión incomprensible para el hombre. Análogamente, la música representa el potencial infinito de las posibles combinaciones rítmicas, armónicas y melódicas expresadas por una voz, un instrumento o la participación de un sinnúmero de fuentes sonoras. Y en este aspecto, también se asemeja a la literatura. El movimiento implícito en la música —derivado de su potencial combinatorio— es resaltado por Eduardo Cirlot (2011):

Por el sistema analógico, podemos encontrar la transición de lo expresivo a lo simbólico; es decir, un movimiento conjunto en una melodía, expresa sentimientos coherentes y, simbólicamente, corresponde a las cosas coherentes. Por el contrario, la alternativa de lo grave y agudo expresa salto, angustia, necesidad de inversión, lo cual es analizado por Schneider como resultado de la idea de vencer el espacio que media entre el valle y la montaña (tierra y cielo). Dice el autor citado que en Europa, hasta el Renacimiento, perdura la designación de “música alta” (aguda) y “música baja” (grave) con significado místico equivalente (p. 325).

En la categorización de símbolos propuesta por el ARAS, la música está ubicada en el mundo humano, subcategoría sonido. En tanto que, a partir de una serie de referencias poéticas y analogías de la música, Gilbert Durand infiere que la noche es el espacio natural de esta.

Los campos simbólicos no son centros sígnicos unicelulares, por el contrario, tienen la capacidad de engarzar semánticamente a otros símbolos que guardan estrecha relación con los ejes temáticos centrales, formando así estructuras simbólicas coherentes y cohesionadas. En este sentido, la estructura simbólica de la música involucra al canto, instrumentos musicales, sonido, silencio, la voz y la danza.

La sensibilidad por la música y la pintura se hacen patentes en la obra de Pizarnik, y esto se puede apreciar en los símbolos que se evidencian no solo en su poesía, sino también en su obra en prosa, correspondencia y diarios. Alejandra Pizarnik (2010), en una nota del 6 de marzo 1962, escribe:

Soñé que cantaba. Cantaba como quien encuentra su voz en la noche. Cuando desperté canté varias horas frente al espejo. Por oír mi voz danzando —mi voz plegada a mí como la cuerda de un suicida—, tanto tiempo mi voz yacía en un nido de hilos rígidos, guardada en mi garganta en su imposibilidad de comunión. Entonces canté muchas canciones. Hubo como pruebas de mi voz, como los primeros pasos de la que decide bailar, la parálítica despidiéndose de su inercia (p. 400).

Otra señal del vínculo que establece Pizarnik entre la música, la poesía y la pintura se sintetiza en *El infierno musical* —el último de sus libros publicado en vida— en el cual toma el nombre de una pintura de Hieronymus Bosch, *El Bosco*, a partir del panel derecho de una obra mayor⁴⁰. Este poemario se divide en cuatro partes que indican el

⁴⁰ El nombre de toda la composición pictórica es “El jardín de las delicias”, que consiste en un tríptico de madera de roble pintado al óleo.

recorrido del yo poético desde la unidad hacia su desintegración. En este poemario, la música —desde el título— asume un rol relevante en el discurso poético, en la fusión del sujeto con el objeto: “Yo quería entrar al teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba” (Pizarnik, 2012, p. 265). Sin embargo, el desengaño surge ante la certeza de las limitaciones del poder de integración y sanación de la música: “Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro” (Pizarnik, 2012, p. 265).

El constante dilema de la página en blanco en Pizarnik se vincula con el silencio, en el intento fallido del sujeto poético por encontrar una voz que se revele y que cohesione un lenguaje total, capaz de describir la realidad. En este sentido, el silencio y la música se alternan en el trayecto vital por colmar la página no solo de palabras, sino también de colores⁴¹ —Pizarnik (2012)—:

Y luego cántame una canción de una ternura sin precedentes, una canción que no diga de la vida ni de la muerte sino de gestos levísimos como el más imperceptible ademán de aquiescencia, una canción que sea menos que una canción, una canción como un dibujo que representa una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos; allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo; allí se ha de poder erguir y tal vez andar en su casita dibujada sobre una página en blanco (p. 257).

La música, como sinónimo de la voz y la palabra, se opone y complementa con el silencio. La bidireccionalidad simbólica entre la música y el silencio forma parte de la experiencia poética de Alejandra Pizarnik: “Yo presentía una escritura total. Un animal

⁴¹ Los dibujos de Alejandra Pizarnik, muchos de los cuales acompañan los manuscritos de sus poemas, de sus diarios y sobre todo de su correspondencia, dejan evidencia no solo de este segundo arte en su vida, sino también de su concepción estética integradora.

palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración todo musical y silenciosos al mismo tiempo” (Pizarnik, 2012, p. 253).

En la estructura simbólica de la música, es la voz la que tiene la facultad de expresar el espíritu musical de nuestro cuerpo. La voz no solo habla, dice o menciona, también canta: “el cuerpo se hace / la voz rehace” (Pizarnik, 202, p. 331); “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (Pizarnik, 2012, p. 264); “Cae la música en la música con mi voz en mis voces” (Pizarnik, 2012, p. 278). Como se ha mencionado antes, la música es un arte temporal de existencia sincrónica. El tiempo —simbolizado por el reloj— es una variable de la música, pues esta transcurre y existe en lo temporal: “Como un reloj de arena cae la música en la música” (Pizarnik, 2012, p. 278).

Para Patricia Venti (2008a), Pizarnik utiliza la música para “escenificar el horror, el pavor, y enlazar el texto con lo inverbalizable” (p. 214). Esta investigadora infiere que Pizarnik sigue una estructura rítmico-musical para relacionarse con el silencio, y llegado a este punto, la poesía calla y se opone al lenguaje, con lo que solo puede recuperar su voz emitiendo ruido (Venti, 2008a): “Voces, rumores, sombras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura. Alguien demora en el jardín el paso del tiempo. Y las criaturas del otoño abandonadas al silencio” (Pizarnik, 2012, p. 295).

Para Cristina Piña (1981) la música en Pizarnik es “la verdadera ‘palabra total’, creación y manifestación armónica del todo, que se da en ese tiempo-lugar primitivo de comunión entre el ser y el universo” (p. 31). La relación de Pizarnik con lo absoluto, también, se expresa a través del simbolismo de la música —Pizarnik (2012)—:

mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar / y de mi ser confusos y difusos / mi cuerpo vibraba y respiraba / según un canto ahora olvidado / yo no era aún la fugitiva de la música / yo no sabía el lugar del tiempo / y el tiempo del lugar (p. 252).

En Alejandra Pizarnik, el alma y el mundo nunca coinciden, por el contrario, coexisten en constante tensión. Su poesía es el intento vano de equilibrar —a través de la armonía implícita en la música— los polos de la realidad y la imaginación creativa del poeta en una escritura integradora. La poesía de Pizarnik siempre se apoya en las relaciones de oposición y complementariedad de los tópicos y símbolos escogidos por ella. De esta manera, Pizarnik relaciona el espacio físico con el espacio “espiritual” a través de la música: un “afuera” plagado de disonancias, ruidos y de sonidos desenfrenados y caóticos; frente a un “adentro” de sonidos calmos, reflexivos, armónicos y melódicos. Respecto a la música podemos leer —Pizarnik (2005)—:

Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el *adentro* melancólico resulte absurdo e irreal y constituya “la farsa que todos tenemos que representar” (pp. 290-291).

4.3.14 Jardín

El jardín, como símbolo, representa el huerto cerrado⁴² y un refugio frente al mundo. Su simbolismo lo acerca al oasis y a la isla, como espacios de aislamiento reflexivo, descanso, frescura y como lugar de realización de los sueños utópicos. La simbología del jardín se vincula con el espíritu a través de la consciencia, en oposición al mundo exterior, caótico y

⁴² El “hortus conclusus” es un tema pictórico del arte cristiano que simboliza la virginidad de María. Tiene su origen en el Cantar de los Cantares: “Jardín cerrado eres tú, / hermana y novia mía; ¡jardín cerrado, sellado manantial!” (4.12). En la iconografía cristiana el jardín cerrado ha representado la virginidad, hasta el punto de que la Virgen de los cristianos aparece en ese escenario en multitud de obras artísticas a través de la historia.

descontrolado⁴³. En otros sentidos representa el crecimiento interior y el desarrollo de la inteligencia. Muchas antiguas culturas establecen el referente simbólico del jardín en la existencia de paraísos perdidos, lugares de idílica perfección que alguna vez el hombre poseyó.

El jardín, al ser un espacio creado por el hombre, representa a la naturaleza sometida, y, en ese sentido, constituye el símbolo de la conciencia frente al caos del bosque o de la selva, caos que se vincula con el inconsciente.

En la Biblia, el jardín simboliza el estado primigenio de la inocencia del hombre y el final de los tiempos. En la simbología cristiana el jardín —con la denominación mucho más frecuente de “huerto”— aparece desde el primer texto bíblico hasta el último: “Dios el Señor plantó un jardín al oriente del Edén, y allí puso al hombre que había formado” (Génesis, 2.8); en Apocalipsis (21), Jerusalén (la tierra prometida) es descrita como el Huerto de Edén, una ciudad de residencia y trabajo perfectos. Estos dos polos en la trayectoria textual de la Biblia dejan ver claramente el carácter simbólico del jardín como espacio de perfecta comunión entre el hombre, Dios y la naturaleza. La cualidad deleitosa del jardín se evoca con la expulsión de este como una forma de supremo castigo, pero también con la promesa del retorno al estado de gloria eterna caracterizados en este: se nace en el jardín, se aspira nuevamente a arribar a él.

Es conveniente destacar cierta distinción en los “jardines” de la Biblia: algunos se refieren al huerto de Dios en Edén, mientras otros “huertos” son lugares que comparten

⁴³ También se considera al jardín como símbolo del orden ante el caos de la naturaleza y, al ser un espacio creado por el hombre, representa el poder de él sobre esta.

cualidades del Paraíso, pero no su condición única. En este último sentido, el huerto del “Cantar de los Cantares” es una reproducción del Edén, y es obviamente “el arquetipo del amor que ha resonado a través de la historia de la humanidad, sobre todo en la literatura” (Longmann *et alii*, 2015, p. 563). También encontramos otros dos huertos de mucha más connotación espiritual: el huerto de la pasión (Getsemaní) y el de la resurrección, el huerto de la tumba de Cristo.

Hans Biedermann (1996) señala que el jardín guarda una estrecha relación con el mundo de los sueños. Este investigador cita a Ernst Aeppli (*El lenguaje de los sueños*, 1946) para resaltar el carácter onírico del jardín:

Es el lugar del crecimiento, del cultivo de fenómenos vitales internos. En él se completa el transcurso de las épocas del año en formas particularmente ordenadas y acentuadas. En él se hace visible la vida y su plenitud de color de la manera más bella. El muro que lo circunda mantiene unidas las energías que florecen en su interior (p. 249).

Dentro de la categorización de símbolos del ARAS, el jardín aparece en el campo del reino vegetal, subcategoría, plantas y flores mágicas. En el ordenamiento simbólico propuesto por Gilbert Durand, el jardín es un símbolo del régimen nocturno vinculado con la intimidad, la misma que se relaciona con la voluptuosidad y con los ritos de libación sagrada.

Alejandra Pizarnik es consciente del poder evocador del símbolo del jardín. En la entrevista con Martha Moia (“Algunas claves de Alejandra Pizarnik”) —publicada en el *Deseo de la palabra*— ante la invitación de Moia para “entrar en los espacios más gratos”, Pizarnik refiere que “el jardín es verde en el cerebro”, y cita a Georges [sic] Bachelard⁴⁴ “el

⁴⁴ Gaston Bachelard: poeta, filósofo y crítico literario francés, muchas de sus obras profundizan sobre el tópico de la imaginación poética.

jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá de lo verdadero” (Pizarnik, 1975, p. 244).

A la pregunta de Moia: “—¿Entraste alguna vez en el jardín?, Pizarnik (1975) responde:

Proust, al analizar los deseos, dice que los deseos no quieren analizarse sino satisfacerse, esto es: no quiero hablar del jardín, quiero verlo. Claro es que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos. Lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aun si es imposible, sobre todo si es imposible (p. 245).

En la poesía y en la obra en prosa de Pizarnik existe una constante referencia a la obra de Lewis Carroll⁴⁵, *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. En “El hombre del antifaz azul”⁴⁶, Pizarnik recrea la caída de la niña en la madriguera del conejo blanco. En “Niña en el jardín” establece un diálogo con los pájaros de colores —Pizarnik (1985)—:

Un claro en el jardín oscuro o un pequeño espacio de luz entre hojas negras. Allí estoy yo, dueña de mis cuatro años, señora de los pájaros celestes y de los pájaros rojos. Al más hermoso le digo:
—Te voy a regalar a no sé quién.
—¿Cómo sabes que le gustaré? —dice.
—Voy a regalarte —digo.
—Nunca tendrás a quién regalar un pájaro —dice el pájaro (p. 40).

El campo simbólico del jardín se extiende hacia los pájaros, las flores (lirio, azucena, loto, rosa, cardo...), el muro y, muy especialmente, con la infancia —Pizarnik (2012)—:

La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido. / Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui (p. 269).

⁴⁵ Charles Lutwidge Dodgson —matemático, fotógrafo y escritor inglés— que bajo el seudónimo de “Lewis Carroll” publicó esta obra en 1865.

⁴⁶ En *Prosa completa* (2005), pp. 43-44.

Nuestra poeta aspira a remontarse, desde el espíritu liberado de la poesía, al origen del jardín arcádico —Pizarnik (2012)—:

Si vieras a la que sin tí duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio. En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín. Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar (pp. 247-248).

Como se ha manifestado, el jardín en Pizarnik es un símbolo de connotación edénica. Respecto a esto, Cristina Piña explica que el jardín, junto con otros elementos, constituye el “*illud spatium*”⁴⁷ mítico y “en virtud de su carácter espacial, es el símbolo por antonomasia del reino perdido” (Piña, 1981, p. 28). El jardín se convierte en el centro en donde confluyen los componentes mágicos del universo; también guarda un especial nexo de coloración nostálgica con el pasado, ya que se habla de él desde la orilla del ahora: “jardín recorrido en lágrimas / habitantes que besé / cuando mi muerte aún no ha nacido, En el viento sagrado / tejían mi destino” (Pizarnik, 2012, p. 81); “Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél” (Pizarnik, 2012, p. 229). El jardín se convierte para Pizarnik en promesa, en patria, en poema, pero sobre todo en destino.

La separación y la distancia del centro edénico, representado en el jardín, se evidencia en la necesidad de Pizarnik de retornar a ese espacio ideal. Pero ese recorrido está

⁴⁷ *Illud spatium*: este espacio.

siempre amenazado por la muerte y el dolor: “Jardín recorrido en lágrimas, / habitantes que besé / cuando mi muerte aún no había nacido” (Pizarnik, 2012, p. 81). En el retorno hacia el jardín, Alejandra Pizarnik también pasa por reconocer que ese espacio paradisiaco ha mudado para convertirse en ruinas, ruinas que alientan la desarticulación del sujeto: “Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas. Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas” (Pizarnik, 2012, p. 253).

El tema del itinerario hacia el jardín degradado es reiterativo en los últimos poemarios de Pizarnik: “Aunque la voz (su olvido / volcándome naufragas que son yo) / oficia en un jardín petrificado” (Pizarnik, 2012, p. 197); “Y cuantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inversiones en mis obsesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas” (Pizarnik, 2012, p. 254); “Y fue entonces / que con la lengua muerta y fría en la boca / cantó la canción que le dejaron cantar / en este mundo de jardines obscenos y de sombras” (Pizarnik, 2012, p. 370).

En el recorrido del jardín de la infancia hacia al eterno y definitivo jardín, la relación entre este último y la idea de paz se petrifica asentándose a manera de ánora: “Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín. Hay un jardín” (Pizarnik, 2012, p. 266).

4.3.15 Agua

En todas las culturas y épocas se observa la dualidad simbólica del agua: es fuente primigenia de vida y —en las expresiones más feroces de la naturaleza— destructora de

esta; hay aguas del cielo y abismales, las hay claras y turbias, altas y profundas, en movimiento o estancadas, blandas y duras, violentas y calmas. La dualidad simbólica del agua gesta el dualismo de muchas de las religiones y creencias en el mundo: es benéfica y maligna, vivifica y fecunda, a la vez que mata y aborta.

Dentro del concepto de estructura simbólica, propuesto por Federico Revilla (2010), el agua siempre se resuelve en términos de vida. Sin embargo, es conveniente resaltar que, a pesar de las vinculaciones del agua con el mundo de las divinidades, fundamentalmente, el agua simboliza la vida terrestre, la vida natural, y solo por extensión, lo metafísico. La estructura simbólica del agua engarza a una serie de otros símbolos como la lluvia, el rocío, la nieve, la fuente, el diluvio, lo blanco, los animales mitológicos acuáticos, las estaciones del año, etc.

El agua es símbolo de transformación, purificación y regeneración espiritual, física, emocional y psíquica. En las cuatro grandes religiones del mundo (islamismo, budismo, judaísmo y cristianismo), el agua es símbolo de renovación a través de los ritos del bautismo y el lavado de manos y pies. Lo esencial de su simbolismo se puede sintetizar en el carácter vital, purificador y regenerador de su esencia⁴⁸.

Desde las antiguas cosmogonías y mitologías, el agua simboliza el origen de la creación y es manifestación de lo trascendente. En este sentido se considera una hierofanía⁴⁹. Sobre esto Chevalier y Gheerbrant (2012) sostienen que:

⁴⁸ Vital por ser fuente de la que se alimenta todo ser vivo: casi todo el planeta Tierra es agua, casi todo el cuerpo es agua; purificadora porque limpia alejando las impurezas; regeneradora porque retorna las cosas a su estado original.

⁴⁹ Revelaciones divinas en manifestaciones tangibles para el hombre.

desde el punto de vista cosmogónico, el agua corresponde a dos complejos simbólicos antitéticos, que no hay que confundir: el agua descendente y celeste, la lluvia, es una semilla uránica que viene a fecundar la tierra; masculina pues, y asociada al fuego del cielo. Por otra parte, el agua primera, el agua que nace de la tierra y del alba blanca, es femenina: la tierra está aquí asociada a la luna como símbolo de fecundidad consumada, tierra preñada, de la que sale el agua para que, iniciada la fecundación, la germinación tenga lugar (pp. 57-58).

Junto con el fuego, el cielo y la tierra, el agua forma parte de los cuatro elementos de la naturaleza en las cosmogonías tradicionales de occidente, así como en las del hinduismo, budismo temprano y la antigua China. En este ámbito, el agua es el elemento mediador entre el fuego y el aire (elementos etéreos) y la solidez de la tierra. Por analogía de esta relación, el agua actúa como intermediario entre la vida, dentro de la relación dialéctica del bien y el mal, de la creación y la destrucción.

En los textos bíblicos, el símbolo del agua está siempre presente, y cobra especial significado, ya que los escritores de la Biblia vivían en regiones en donde el agua era escasa. Para Longmann *et alii* (2015), el agua en la Biblia aparece “Como una fuente de vida y agente limpiador. Podemos detectar una polaridad en curso en las trescientas referencias sobre el agua, puede significar tanto la vida como la muerte, la bendición y la aflicción, el orden y el caos” (p. 55). Estos autores señalan que las referencias del agua en la Biblia se pueden agrupar por los temas que aglutinan: las aguas cósmicas, agua en el paisaje de la Tierra Santa, agua y tiempo, aguas de la aflicción, aguas ceremoniales, agua y espíritu, y Cristo como el Señor de las Aguas (Longmann *et alii*, 2015).

En el ARAS, el agua está consignada dentro de los símbolos de la creación y el cosmos, como elemento contenido en los símbolos del océano, los ríos, lagos, estanques, remolinos, cascadas, inundaciones, burbuja (ARAS, 2011). En tanto, en la categorización

dual de Gilbert Durand corresponde al régimen diurno, con cierta vinculación negativa expresada en los símbolos del agua negra, agua lustral⁵⁰, agua sombría y las lágrimas.

Desde los primeros poemas, el agua es un símbolo vital en la obra poética de Pizarnik. En el trayecto de su obra, podemos ver un recorrido desde las aguas cristalinas de la inocencia, hacia lo turbio de la desesperación, para arribar a lo oscuro de la soledad y el silencio asociados con la muerte y con la noche. Sin embargo, este camino no es lineal ni unidireccional, por el contrario, es una especie de laberinto que avanza, retrocede, se detiene y se ensombrece. En “Agua de lumbre” —cuarto poema de su primer libro (*La tierra más ajena*, 1955)— el ambiente en el que el agua es nominada es oscuro y doloroso —Pizarnik (2012)—:

Sí. Llueve... / el cielo gime montones desteñidos / sombras mojadas recogen sus trozos / cavidades barroas tremendas / mezquinas gotas de agua sulfurada / si bien no sé cómo recojo las masas / de ver si me agita la pálida lumbre / tremendo espesor de perros y gatos / las gotas siguen (p. 15).

Alejandra Pizarnik evoca el agua desde lo onírico del poema estableciendo relaciones con el potencial de la palabra y del silencio en la configuración de un lenguaje que configure y cohesione el espacio con su cuerpo —Pizarnik (2012)—:

Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el viento que viene a mí, permanece en mí. Toda la noche he caminado bajo la lluvia desconocida (p. 285).

El agua en la poesía de Alejandra Pizarnik no solo se revela como presencia, sino también como ausencia y carencia. Figurativamente, la sed es el anhelo sin esperanza. En este sentido la falta de agua se vincula con el silencio como falta de comunicación, de

⁵⁰ Agua utilizada en los ritos funerarios.

integración, de carencia emocional: “Alguien entra en el silencio y me abandona. / Ahora la soledad no está sola. / Tú hablas como la noche. / Te anuncias como la sed” (Pizarnik, 2012, p. 163); “para reconocer en la sed mi emblema / para significar el único sueño / para no sustentarme nunca de nuevo en el amor” (Pizarnik, 2012, p. 171); “en la mano que busca el vaso, / en el vaso inalcanzable, la sed de siempre” (Pizarnik, 2012, p. 205). Esta carencia también se expresa en la paradoja de la realidad (presente) y el deseo (ausente): “una presencia para tu sed / probablemente partirá / esta ausencia que te bebe” (Pizarnik, 2012, p. 193).

El vínculo de oposición entre el beber y la sed se corresponde con la simbolización de plenitud y satisfacción que ofrece el agua. Pizarnik adopta el símbolo del agua desde el punto de vista tradicional, sin embargo, lo enlaza con otros para precisar con mayor detalle su sentido positivo: “Flores amarillas constelan un círculo de tierra azul. / El agua tiembla llena de viento” (Pizarnik, 2012, p. 244).

La estructura simbólica del agua se engarza a otros campos simbólicos (la palabra, el fuego, el silencio, la infancia, los ojos), como en “Endechas” de su último poemario, *El infierno musical* (1971), —Pizarnik (2012)—:

El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego. / Era preciso decir acerca del agua o simplemente apenas nombrarla, de modo de atraerse la palabra agua para que apague las llamas del silencio. / Porque no cantó, su sombra canta. Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia, el silencio al rojo rueda como un sol. / En el corazón de la palabra lo alcanzaron; y yo no puedo narrar el espacio ausente y azul creado por sus ojos (p. 288).

A medida que el poema se desarrolla, el potencial simbólico del agua se extiende a otros símbolos como la muerte, el sol, el día y la noche —Pizarnik (2012)—:

Y el signo de su estar crea el corazón de la noche. / Aprisionada: alguna vez se olvidarán las culpas, se emparentarán los vivos y los muertos. / Aprisionada: no has sabido prever que su final iría a ser la gruta a donde iban los malos en los cuentos para niños. / Aprisionada: deja que se cante como se pueda y se quiera. Hasta que en la merecida noche se cierna la brusca desocultada. A exceso de sufrimiento exceso de noche y de silencio (p. 289).

El itinerario de Pizarnik a través del símbolo del agua se va ensombreciendo en el transcurrir de sus poemarios. Ya cerca del final de su vida textual, lo oscuro enturbia el agua, que alguna vez fluyó clara desde sus prístinas fuentes: “A quien retorna en busca de su antiguo buscar / la noche se le cierra como agua sobre una piedra / como aire sobre un pájaro / como se cierran dos cuerpos al amarse” (Pizarnik, 2012, p. 237); “Estás detrás de la lluvia, detrás de la cara del muerto. / Si pudiera comerme la lengua, si pudiera ahogar en un agua negra mi memoria soleada” (Pizarnik, 2012, p. 437). Para, finalmente, convertirse en un estado de carencia permanente: “Y la sed, mi memoria es de la sed, yo abajo, en el fondo, en el pozo, yo bebía, recuerdo” (Pizarnik, 2012, p. 242); “Me alimento de música y agua negra. Soy tu niña calcinada por tu sueño implacable”⁵¹ (Pizarnik, 2012, p. 450).

⁵¹ Extracto del poema “La mesa verde”, poema mecanografiado por Alejandra Pizarnik, fechado el 17 de septiembre de 1972, a solo ocho días de su muerte.

CONCLUSIONES

Después de haber explorado con detalle en el Capítulo II, “La obra poética de Alejandra Pizarnik”, bajo tres aspectos (biobibliografía, contexto y carácter de su poesía); haber revisado en el Capítulo III, “La simbología”, una serie de definiciones de más de una decena de disciplinas y haber formulado una definición acorde con los fines de nuestra investigación; en el Capítulo IV, “Análisis e interpretación de los símbolos en la obra de Alejandra Pizarnik”, nos hemos detenido a revisar, poemario a poemario, todos los símbolos que aparecen en los 331 poemas de nuestro corpus de estudio. Esta lectura y análisis se ha realizado a la luz de nuestra definición operativa del símbolo que se estructura en nueve precisiones. Para fines de categorización hemos acudido a dos órdenes: el de los regímenes nocturno y diurno de Gilbert Durand y el propuesto por el Archivo para la Investigación en Simbolismo Arquetípico (ARAS).

Del análisis y de la interpretación que hemos realizado sobre los ejes transversales de la poesía de Alejandra Pizarnik y los símbolos que aparecen con mayor frecuencia en esta podemos concluir que:

1. La poesía de Pizarnik está caracterizada por el uso reiterativo de símbolos sobre los que se fundamentan una serie de campos temáticos que se van tejiendo y desarrollando a lo largo de su itinerario poético. La reiteración de ciertas palabras (en las formas básicas o como resultado derivación léxica), de ciertos tópicos y sobre todo de muchos símbolos, otorgan a la poesía de Pizarnik de un “ritmo semántico” claramente percible. Las estructuras simbólicas presentes en su obra articulan una serie de características, que establecen una relación de continuidad no solo entre los poemas de un libro en particular, sino a lo largo de sus ocho volúmenes de poemas, otorgándole una armónica homogeneidad de significado a su obra, configurando así el universo estético y semántico de Alejandra Pizarnik. Los símbolos que aparecen en la poesía de Alejandra Pizarnik articulan y cohesionan la unidad de su discurso poético y determinan la visión de mundo que nos ofrece. En la obra pizarkkniana existen marcadas asociaciones que se generan a partir del uso de ciertos símbolos recurrentes que modelan su universo imaginario y dan coherencia a la estructura de sus textos.
2. En una especie de obra continua, en la poesía de Pizarnik existe una marcada intertextualidad: las anotaciones de sus diarios dan pie a muchos poemas; algunas frases poéticas se insertan en su correspondencia, algunas líneas de su correspondencia se vislumbran en sus poemas, y muchas de sus obras en prosa repiten algunas ideas poéticas ya expresadas en sus poemas. Particularmente, su *Diario* funciona como un gran archivo de ideas poéticas que más adelante desarrolla, amén de que muchas de las notas en esos diarios pueden ser leídas con toda facilidad como poemas, debido a su alto nivel poético. Este estrecho vínculo entre poesía y prosa se aprecia en una lectura comparada diacrónicamente entre la correspondencia, obras en prosa, teatro, narrativa,

diarios y poesía: géneros varios que van desde 1955 hasta 1972. Podríamos estar hablando de un solo espíritu poético expresado en diferentes géneros a partir de ciertas estructuras simbólicas, generalmente tanáticas y nocturnas. En su obra se trasluce una marcada transposición del sujeto biográfico y textual, que se fusiona y produce una definida relación entre lo literario y lo real.

3. La intensidad del registro confesional es una de las principales características de la poesía de Alejandra Pizarnik y atraviesa los otros géneros por ella practicados. Esto se aprecia en la íntima relación que Pizarnik establece entre su poesía con su vida personal, su diario personal y su producción epistolar. En la poesía de Pizarnik existen marcadas evidencias de complejas relaciones que se establecen entre el sujeto biográfico y el textual. Una atenta y sincrónica lectura de sus diarios, debidamente contrastada con su producción poética, devela una secuencia y vinculación entre ambas expresiones textuales.
4. El vínculo entre la poesía y el afán ontológico en Pizarnik se estructura a partir de reiterativos ejes temáticos, que se expresan a partir de estructuras simbólicas, mayoritariamente del régimen nocturno. A pesar de que una primera lectura del Cuadro N.º 4: “Resumen de categorización de símbolos” podría indicar que el conteo final entre los símbolos del régimen diurno (siete de los quince símbolos analizados) es muy cercano al del régimen nocturno (ocho), de lo que podríamos inferir que hay un balance entre los dos regímenes, esto no es así. Contrastando cuantitativamente el Cuadro N.º 3: “Símbolos por poemarios” con los dos regímenes, podemos ver que en el régimen nocturno el total de reiteraciones se da en el orden de 807 veces (65.66 %), a diferencia

de las 422 veces (34.44 %) del régimen diurno, por lo que podemos concluir categóricamente que la poesía de Alejandra Pizarnik se inscribe dentro de las estructuras simbólicas de la muerte, la noche, el silencio, la sombra, el viento, lo negro, la música y el jardín; es decir dentro del régimen nocturno. Es conveniente subrayar el hecho de que Pizarnik acude con frecuencia al discurso antitético, extrapolando muchas veces los valores semánticos positivos de los símbolos del régimen diurno hacia los valores negativos del régimen nocturno, en un discurso caracterizado por relaciones de oposición y contradicción.

5. A medida que Alejandra Pizarnik va publicando sus libros el uso de símbolos se hace cada vez mayor. Esto se puede apreciar en el Cuadro N.º 3: “Símbolos por poemarios” y de manera dinámica en el Gráfico N.º 1: “Dinámica de los símbolos en la obra poética de Alejandra Pizarnik”. Los símbolos del régimen nocturno aumentan considerablemente a partir de 1968, coincidiendo con la agudización de sus estados emocionales. En contraparte los símbolos del régimen diurno se mantienen estables en los dieciséis años de publicaciones. De este dato podemos concluir que los símbolos del régimen nocturno son más frecuentes y van en ascenso en el itinerario de su poesía
6. El itinerario poético de Pizarnik representado por siete libros y otros no recogidos en libros que abarcan un total de dieciséis años (1955-1971) evidencian dos movimientos inversos: uno de “concentración” y otro de “dispersión”. El primero expresa una decantación extrema del lenguaje y se revela en los primeros cinco poemarios, para ir mutando, aceleradamente, hacia el segundo movimiento de dispersión en donde los poemas en prosa extensos dan cuenta de este cambio. Existe en este trayecto un

progresivo abandono de la concentración y brevedad, en favor de la extensión, característica más cercana a los poemas en prosa.

7. Llama la atención la poca frecuencia, y en algunos casos la inexistencia, de símbolos que generalmente aparecen con mayor reiteración en otros discursos poéticos como la cruz, los seres mitológicos, el círculo, la rueda, el laberinto, la rosa, los fenómenos atmosféricos, la simbología marítima, la fuente, la campana, la arena, el puñal, el caballo, la mariposa, el cisne, la manzana, la calavera, etc. Por lo que podemos afirmar que Pizarnik tiene un muy bien establecido campo simbólico, hecho que se aprecia fácilmente en la lectura de su poesía.
8. Muchas veces la denotación poética se sustenta en las reiteraciones que se hace de los símbolos. Esta es una poética de palabras, de temas y tópicos que se van articulando a partir del uso de símbolos. No describe, pero si crea sugerentes imágenes, cohesionadas a partir de la aparición recurrente y sistemática de ciertos símbolos. Uno de los rasgos más característicos de su poesía es la oposición y complementariedad de símbolos y temas.
9. Los símbolos utilizados en la poesía de Pizarnik tienen la propiedad de servir como mediadores del dominio psíquico y poseen ese carácter especial, que les permite admitir interpretaciones múltiples y coherentes, que pueden ser verdaderas desde diferentes puntos de vista. Tienen la virtud que cada cual los puede interpretar a diferentes niveles, de acuerdo con su propia capacidad, convirtiendo al sentido simbólico en un medio de expresión, pero también en un sistema de exposición y comprensión. La capacidad simbólica de la poesía de Pizarnik ofrece la posibilidad de que en cada lectura haya una

nueva interpretación, un nuevo significado. Al igual en que una partitura renace en cada interpretación, la poesía de Pizarnik renace en cada lectura.

10. Del análisis de su biobibliografía y de la interpretación de los quince símbolos seleccionados podemos inferir que existe una clara relación entre el uso reiterativo de ciertos símbolos (nocturnos) y los ciclos en la trayectoria biográfica de Alejandra Pizarnik. Sin embargo, no se puede determinar con precisión —hasta no hacer un estudio crítico diacrónico profundo sobre las relaciones de sus diferentes estados psicológicos— qué tipos de símbolos aparecen con mayor frecuencia en cada uno de estos ciclos vitales y cómo sus estados patológicos psiquiátricos estructuran su planteamiento poético a partir del uso de los símbolos encontrados en este trabajo.
11. La plasticidad del símbolo permite inferir que, con la ayuda de las diversas disciplinas que se ocupan del mismo, podemos establecer nuevas posibilidades de lectura e interpretación de las obras literarias. Los valores simbólicos que quizá nunca estuvieron en la conciencia del autor en el momento de concebir la obra, pero que aparecen en la misma, pueden orientar a una interpretación multidisciplinaria —próxima a los lineamientos establecidos por la hermenéutica analógica— apoyada en la simbología. Conocer el significado simbólico del mundo nos permite poder hacer un mejor análisis e interpretación de nuestra realidad, y, muy particularmente, de las obras de carácter literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Alejandra Pizarnik

Aira, César. (2001). *Alejandra Pizarnik. Vidas literarias*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

. (2012). *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Ediciones Omega.

Arias, Fredo. (2003). *Antología de la poesía cósmica y tanática de Alejandra Pizarnik*. Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C.

Astuttti, Adriana. (2013). Alejandra y Osvaldo Lamborghini: en el umbral. En De Chatellus, Adélaïde y Ezquerro, Milagros. (Eds.) *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. (pp. 129-137). París: L'Harmattan.

Bajarlía, Juan-Jacobo. (1998). *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.

Balderston, Daniel. (2013). Dominios ilícitos: homenajes a Silvina Ocampo. En De Chatellus, Adélaïde y Ezquerro, Milagros (Eds.) *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. (pp. 197-205). París: L'Harmattan.

Beneyto, Antonio. (s.f.). *Alejandra Pizarnik según Antonio Requeni*. (2018, septiembre 27). Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/pizarnik/testimonios/beneyto.htm>

Bordelois, Ivonne. (1998). *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral.

. y Cuperman, Pedro. (2011). *Alejandra Pizarnik. Ensayos y poemas inéditos*. New York: Point of Contact.

. y Piña, Cristina. (2014). *Nueva correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Alfaguara.

- Bordeu, Rebeca. (2003), *Psicoanálisis y literatura: Alejandra Pizarnik y el silencio*, (2019, octubre 21). Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/88531.pdf>
- Calafell, Núria. (2010). Figuras de papel: la recepción de la obra de Alejandra Pizarnik en el discurso crítico peninsular. En *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos. Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH -Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*. (pp. 239-249). Lisboa: Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica & Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (2019, octubre 23). Recuperado de <file:///E:/USUARIO/Downloads/Dialnet-DialogosIbericosEIberoamericanos-442311.pdf>
- Calahorrano, Paola. (2010). Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Volumen 8, Número 2, Universidad de Arizona, pp. 92-100. (2019, octubre 26). Recuperado de <https://divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articles/CalahorranoPizarnik.pdf>
- Calle, María. (2010). La Búsqueda de lo Celeste en la Poesía de Alejandra Pizarnik: Astros y Aire. *Gramma volumen XXI, número 47*, pp. 111-125.
- . (2013). Simbología de la destrucción. En De Chatellus, Adélaïde y Ezquerro, Milagros. (Eds.). *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. (pp. 101-112). París: L'Harmattan.
- Caulfield, Carlota. (Ed.). (2003). *From the Forbidden Garden. Letters from Alejandra Pizarnik to Antonio Beneyto*. Londres: Bucknell University Press.
- Chirinos, Eduardo. (1998). *La Morada del silencio*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Cohen, Sara. (2003). *El silencio de los poetas. Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Craviotto, Germán. (2011). El silencio en Alejandra Pizarnik. *Litorale, Revista de difusión cultural*, número 3, pp. 4-13.
- Daza, Paulina. (2007). "La poesía es un juego peligroso". Vida, poesía y locura en El infierno musical de Alejandra Pizarnik. *Acta Literaria*, número 34, I semestre, pp. 79-95, Universidad de Concepción, Chile. (2019, octubre 24). Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=237/23714389005>
- De Chatellus, Adélaïde y Ezquerro, Milagros. (Eds.). (2013). *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. París: L'Harmattan.

- Depretis, Carolina. (2004). *Aporética de la muerte: Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Di Cío, Mariana. (2013). Alejandra, *clocharde ès letters*. En De Chatellus, Adélaïde y Ezquerro, Milagros. (Eds.) *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. (pp. 165-172). París: L'Harmattan.
- . (2014). Alejandra Pizarnik, un ejemplo de corrección sádica. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX, Núm. 246, ene-mar., pp. 227-240.
- Dobry, Edgardo. (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Donati, Arturo; Leonardi, Emanuele; Minardi, Giovanna y Polizzi, Assunta. (Eds.). (2012). *En la otra orilla de la noche. En torno a la obra de Alejandra Pizarnik*. Roma: Aracne.
- Enríquez, Mariana. (2011). Alejandra Pizarnik, vestida de cenizas. En Guerreiro, L. (Ed.). *Los malditos*. (pp. 393-419). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- . (2012). La poeta sangrienta. En *Página 12*. (2019, octubre 22). Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2635-2012-09-28.html>
- Fresno, Adrián. (2016). *El Infierno Musical de Alejandra Pizarnik a la luz de la tradición mística*. Estudio realizado para la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, España. (2018, noviembre 23). Recuperado de https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27489/Fresno_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Giordano, Carlos. (1992). Poesía Buenos Aires, 1950-1960. *América: Cahiers du CRICCAL, Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*. N.º 9-10, pp. 385-392.
- Goldberg, Florinda. (1994) *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica.
- . (2013). La poesía de lo pequeño. En De Chatellus, Adélaïde y Ezquerro, Milagros. (Eds.) *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. (pp. 113-128). París: L'Harmattan.
- Graziano, Frank. (1992). Una muerte en que vivir. En *Alejandra Pizarnik. Semblanza. Introducción y compilación de Frank Graziano*. (pp. 9-24). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Guibelalde, Gabriel. (1998). *Aportes para la extracción de la piedra de la locura: Vida y obra de Alejandra Pizarnik*. Córdoba: Editorial Dimas.

- Haydu, Susana. (1996). *Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético*. Washington D. C.: Organización de los Estados Americanos.
- Hurtado, Alejandra. (2009). *Paradojas y aporías en la poética de Alejandra Pizarnik*. Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de profesional en Estudios Literarios. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura.
- Jiménez, Daniel. (2013). *Los símbolos del régimen nocturno en la obra de Alejandra Pizarnik*. (Monografía presentada como requisito parcial para optar al título de Licenciado en español y literatura). Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de Ciencias de la Educación, Risaralda, Colombia. (2020, junio 5). Recuperado de <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/4255/A8088015J61.pdf;jsessionid=9477E348E0F9F840ECEA7CB89DFC4829?sequence=1>
- Korembly, Bernardo. (1991). *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kressner, Ilka. (s.f.). *Viajera con el vaso vacío. La experiencia parisina de Alejandra Pizarnik*. Actas XVI Congreso AIH. Centro Virtual Cervantes. (2018, septiembre 27). Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_307.pdf
- Mackintosh, Fiona y Posso, Karl. (Eds.). (2007). *Árbol de Diana. Pizarnik reassessed*. Gran Bretaña: Tamesis, Woodbridge.
- Magliano, Claudia. (2005). Alejandra Pizarnik: una poética del yo al yo. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, nro. 101, pp. 19-27. (2019, octubre 24). Recuperado de https://www.apuruguay.org/revista_pdf/rup101/101-magliano.pdf
- Maldonado, Lorena. (2016). Sexo, complejos y pastillas: Alejandra Pizarnik, la mejor poeta suicida. En *El Español*. (Revista digital). (2019, octubre 22) Recuperado de https://www.elespanol.com/cultura/libros/20161010/161984556_0.html
- Malinow, Inés. (2002). *Alejandra secreta*. Buenos Aires: Ediciones Druida.
- Malpartida, Juan. (1990). Alejandra Pizarnik. *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios*, número 5, mayo, pp. 39-44.
- Mesa, Daniel. (2008). Alejandra Pizarnik. En Ródenas, D. (Coord.). *100 escritores del siglo XX. Ámbito hispánico*. (pp. 596-591). Madrid: Editora Ariel.
- Minardi, Giovanna. (2012). Alejandra Pizarnik: texto y contexto. En Donati, A.; Leonardi, E.; Minardi, G. y Polizzi, A. (Eds.). *En la otra orilla de la noche. En torno a la obra de Alejandra Pizarnik*. (pp. 75-90). Roma: Aracne.

- Molina, Enrique. (1990). La hija del Insomnio. *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios*, número 5, mayo, pp. 5-6.
- Molloy, Sylvia. (2013). Figuración de Alejandra. En el umbral. En De Chatellus, Adélaïde y Ezquerro, Milagros. (Eds.). *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. (pp. 15-29). París: L'Harmattan.
- Montesinos, Tori. (2014). *Melancolía y suicidios literarios: De Aristóteles a Pizarnik*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- Negroni, María. (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Orozco, Olga. (2011). El lugar donde todo es posible. En Bordelois, Ivonne y Cuperman, Pedro. *Alejandra Pizarnik. Ensayos y poemas inéditos*. (pp. 159-161). New York: Point of Contact.
- Ostrov, Andrea. (Ed.). (2012). *Cartas. Alejandra Pizarnik, León Ostrov*. Córdoba: Eduvim.
- . (2013). Cartas desde París. En De Chatellus, Adélaïde y Ezquerro, Milagros. (Eds.). *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. (pp. 39-51). París: L'Harmattan.
- Palomo, Carmen. (2011). *Alejandra Pizarnik. Elegías de mi mal. Antología*. Sevilla: ArCiBel Editores.
- Paz, Octavio. (2012). Árbol de Diana. En Pizarnik, A. *Poesía Completa (1955-1972)*. Edición a cargo de Ana Becciu. (pp. 101-102). Barcelona: Editorial Lumen.
- Pérez, Concepción. (2003). A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno. *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, n.º 26, pp. 391-414.
- Piña, Cristina. (1981). *La palabra como destino, Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Ediciones Botellas de Mar.
- . (1990). La palabra obscena. *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios*, número 5, mayo, pp.17-38.
- . (1991). *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta.
- . (1996). *Poesía argentina de fin de siglo. Tomos I y II. Estudio preliminar*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- . (1999a). *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor.
- . (1999b). *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.

- . (2012). *Límites, diálogos y confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- . (Ed.). (2015). *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh.
- Pizarnik, Alejandra. (1975). *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos, Barral Editores.
- . (1985). *Textos de sombra y últimos poemas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- . (1990). *Alejandra Pizarnik. Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- . (1992). *Alejandra Pizarnik. Semblanza. Introducción y compilación de Frank Graziano*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2003). *Dos letras*. Barcelona: March Editor.
- . (2005). *Prosa Completa*. Buenos Aires: Editorial Lumen.
- . (2012). *Poesía Completa (1955-1972). Edición a cargo de Ana Becció*. Barcelona: Editorial Lumen.
- . (2013). *Diarios. Nueva edición de Ana Becció*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Rocco, Federica. (2012). Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Del desdoblamiento a la multiplicidad del sujeto. En Donati, Arturo; Leonardi, Emanuele; Minardi, Giovanna y Polizzi, Assunta. (Eds.). *En la otra orilla de la noche. En torno a la obra de Alejandra Pizarnik*. (pp. 137-152). Roma: Aracne.
- Rodríguez, Ana. (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. Buenos Aires: Corregidor.
- Salazar, Fernando. (2012). Árbol de Diana, ausencia y pérdida de Alejandra Pizarnik. *Letralia. Tierra de letras*, Año XVI, N.º 266, mayo 2012. Cagua, Venezuela. (2018, octubre, 11). Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_307.pdf
- Schwendner, Kathrin. (2012). *La adicción de las palabras. Blanca Varela y Alejandra Pizarnik. Una comparación de dos poetas y su necesidad de escribir poemas*. Norderstedt Germany: Grin.
- Soncini, Ana. (1990). Itinerario de la palabra en el silencio. *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios*, número 5, mayo, pp.7-16.

- Sucre, Guillermo. (1985). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Tembrás, Doris. (2015). De niña a anciana. Análisis de las presencias femeninas relacionadas con la edad. En Piña, Cristina. (Ed.). *La trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik*. (pp. 106-139). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh.
- Venti, Patricia. (2008a). *La escritura invisible. El discurso autobiográfico de Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos.
- . (2008b). *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik*. Madrid: Editorial Dedalus.
- . (2008c). *Bibliografía completa de Alejandra Pizarnik*. Madrid: Del Centro Editores.
- Vera, Tomás. (2015). *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX. Jacobo Fijman, Oliveiro Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Vizcaíno, Santiago. (2008). *Decir el silencio. Aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, Ediciones Abja-Yala.

2. Simbología, poética y otros

- Abbagnano, Nicola. (2010). *Diccionario de filosofía*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Albano, Sergio; Levit, Ariel y Rosenberg, Lucio. (2005). *Diccionario de Semiótica*. Buenos Aires: Grupo Editor Montessor.
- Allan, Tony. (2009). *Símbolos. Descifrar y localizar motivos místicos y espirituales*. Barcelona: Blume.
- Andrés, Ramón. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado.
- Angenot, Marc. (2012). *El discurso social. Los límites históricos entre lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Arango, Manuel. (1998). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Arenas-Dolz, Francisco y Gordo, Gemma. (Eds.). (2011). *Márgenes de la interpretación. Diálogo, símbolo y analogía*. Madrid: Plaza y Valdés.

- Archivo para la Investigación en Simbolismo Arquitépico (ARAS). Ronnberg, Ami. (Red.) y Martin, Kathleen. (Ed.). (2011). *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Madrid: Tachen.
- Asociación Americana de Psicología. (2010). *APA Diccionario conciso de Psicología*. Ciudad de México: Editorial El Manual Moderno.
- Barthes, Roland. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Becker, Udo. (2008). *Enciclopedia de los símbolos*. Madrid: Swing Extra.
- Beigbeder, Olivier. (1971). *La simbología*. Barcelona: Oikos-Tau Ediciones.
- Beristáin, Helena. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- Beuchot, Mauricio. (2002). Sobre hermenéutica y analogía. Respuesta de Mauricio Beuchot. En Luján, E. (Comp.). *Hermenéutica analógica: una propuesta contemporánea. Diálogos con Mauricio Beuchot*. (p. 40). Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- . (2004). *Hermenéutica, analogía y símbolo*. Ciudad de México: Herder.
- . (2015). *Tratado de Hermenéutica Analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Ciudad de México: UNAM.
- Biedermann, Hans. (1996). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Bonte, Pierre e Izard, Michel. (2008). *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. Madrid: Ediciones Akal.
- Borges, Jorge Luis. (2006). Prólogo. El singular misterio de Antonio Porchia. En Porchia, A. *Voces reunidas*. (pp. 7-8). Córdoba: Alción Editora.
- Bousoño, Carlos. (1970). *Teoría de la expresión poética* (2 tomos). Madrid: Editorial Gredos.
- . (1977). *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Editorial Gredos.
- . (1979). *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Editorial Gredos.
- Breton, André. (1993). *Poemas, vol. I*. Madrid: Visor Libros.
- Bruce-Mitford, Miranda. (1997). *El libro ilustrado de signos y símbolos*. Ciudad de México: Editorial Diana.

- Brugger, Walter y Schöndorf, Harald. (2014). *Diccionario de filosofía*. Madrid: Herder Editorial.
- Caballero, José. (1981). *Morfología simbólica, alegórica y sígnica*. Madrid: Editorial Ate.
- Cassier, Ernst. (1968). *Antropología filosófica*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- . (1971). *La filosofía de las formas simbólicas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Chávez, Jorge. (2002). Sobre hermenéutica y analogía. En Luján, E. (Comp.). *Hermenéutica analógica: una propuesta contemporánea. Diálogos con Mauricio Beuchot*. (pp. 23-39). Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Chemana, Roland y Vandermersch, Bernard. (Eds.). (2010). *Diccionario del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. (2012). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder Editorial.
- Cirlot, Juan. (2006). *Diccionario de los Ismos*. Barcelona: Ediciones Siruela.
- . (2011). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- Cooper, J. C. (1978). *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. New York: Tames and Hudson Ltd.
- . (1998). *El simbolismo. Lenguaje universal*. Buenos Aires: Editorial Lidiun.
- Del Moral, Rafael. (2004). *Diccionario práctico del comentario de textos literarios*. Madrid: Editorial Verbum.
- Deneb León. (2001). *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- De Paco, José. (2003). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Óptima.
- Dorsch, Friedrich. (2014). *Diccionario de Psicología*. Madrid: Herder Editorial.
- Duch, Lluís. (2002). *Antropología de la vida cotidiana*. Madrid: Editorial: Trotta.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. (2003). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores.

- Durand, Gilbert. (1981). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- . (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Eco, Umberto. (1995). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Lumen.
- . (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eliade, Mircea. (1972). *Tratado de historia de las religiones*. Ciudad de Mexico: Era.
- . (1974). *Imágenes y símbolos*. Salamanca: Taurus.
- Elias, Norbert. (1994). *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Cultura Libre.
- Estébanez, Demetrio. (2008). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fairchild, Henry. (2010). *Diccionario de Sociología*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Fau, Mauricio, (2012). *Diccionario básico de Semilogía*. Buenos Aires: La Bisagra Editorial.
- Garagalza, Luis. (1990). *La interpretación de los símbolos: Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- García, Antonio. (1989). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- Gauding, Madonna. (2017). *La biblia de los signos y los símbolos*. Madrid: Gaia Ediciones.
- Geertz, Clifford. (1997). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Gibson, Clare. (2013). *Cómo leer símbolos. Una guía sobre el significado de los símbolos en el arte*. Madrid: H. Blume.
- Giner, Salvador; Lamo, Emilio y Torres, Cristóbal. (Eds.). (2013). *Diccionario de Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Giordano, Carlos. (1992). Poesía Buenos Aires, 1950-1960. *América: Cahiers du CRICCAL*, N.º 9-10. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970, pp. 385-392.

- Girri, Alberto. (1964). *El ojo*. Buenos Aires: Losada Editorial.
- Gómez, Guido. (2009). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Goodman, Nelson. (2010). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Editorial Paidós.
- Gordo, Gemma. (2011). Poesía, símbolo y analogía. En Arenas-Dolz, Francisco y Gordo, Gemma. (Eds.). *Márgenes de la interpretación. Diálogo, símbolo y analogía*. (pp. 299-313). Madrid: Plaza y Valdés.
- Goring, Rosmery. (Ed.). (1997). *Diccionario Espasa Religiones y creencias*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Greaves, Thomas. (2002). Símbolo. En Payne, M. (Comp.). *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*. (p. 589). Buenos Aires: Paidós.
- Greimas, Algirdas y Courtés, Joseph. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (tomo I). Madrid: Editorial Gredos.
- . (1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (tomo II). Madrid: Editorial Gredos.
- Guiraud, Pierre. (1965). *La semántica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1984). *La semiología*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Hall, James. (2003). *Diccionario de temas y símbolos artísticos* (2 tomos). Madrid: Alianza Editorial.
- Hauser, Arnold. (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Heller, Eva. (2008). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Hernández, Manuel. (s.f.). *Apuntes de semiótica y/o semiología*. (2019, mayo 17). Recuperado de <https://manuelhborbolla.wordpress.com/2012/06/15/apuntes-de-semiotica-yo-semiologia/>
- Hilpinen, Risto. (2004). Peirce, Charles S(anders). En Audi, R. (Ed.). *Diccionario de filosofía*. (pp. 752-755). Madrid: Ediciones Akal.
- Impelluso, Lucia. (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Mondadori Electa.

- Jung, Carl. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- . (2009). *La vida simbólica* (2 tomos). Madrid: Editorial Trotta.
- Kamenszain, Tamara. (2012). Prólogo. En Orozco, Olga. *Poesía completa*. (pp. 7-18). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Koch, Rudolph. (2010). *El libro de los símbolos*. Madrid: Editorial Dilema.
- Laban, René. (2006). *Los símbolos masónicos*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Lacan, Jacques. (2009). *Escritos*. Vol. 2. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Leach, Edmund. (1978). *Cultura y comunicación: La lógica de la comunicación de los símbolos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Lévi-Strauss, Claude. (1979). Introducción a la obra de Marcel Mauss. En Mauss, M. *Sociología y Antropología*. (pp. 13-42). Madrid: Editorial Tecnos.
- Logman III, Tremper; Wilhoit, James y Ryken, James. (Eds.). (2015). *Gran Diccionario Enciclopédico de Imágenes & Símbolos de la Biblia*. Illinois: Editorial Clie.
- Lotman, Yuri. (1996). *La semiófera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lurker, Manfred. (2018). *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*. Barcelona: Herder Editorial.
- Makianich, Ana. (2010). *Travesía de una escritura en la obra de Alberto Girri* (tesis doctoral). Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Marchese, Angelo y Forradelas, Joaquín. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Martínez, Hugo y Martínez, Leonor. (1997). *Diccionario de filosofía ilustrado: autores contemporáneos, lógica y filosofía del lenguaje*. Santa Fe de Bogotá: Panamericana Editorial.
- Meslin, Michel. (2000). El símbolo religioso. En Betero, F. y Endara, L. (Eds.). *Mito, rito y símbolo. Lecturas antropológicas*. (pp. 201-206). Quito: Instituto de Antropología Aplicada.
- Molina, Enrique. (1961). *Amantes antípodas*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Moore, Esteban (2005). Alberto Girri: la búsqueda de la lengua. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. (Revista Digital Cuatrimestral). (2019, octubre 12). Recuperado de

https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/a_girri.html

- Morris, Charles. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- . (2003). *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Olderr, Steven. (1986), *Symbolism. A Comprehensive Dictionary*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Orozco, Olga. (2012). *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Panikka, Raimon. (2004). Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo. En Kerényi, K.; Neumann, E., Scholem, G., y Hillman, J. *Arquetipos y símbolos colectivos*. (pp. 383-413). Barcelona: Anthropos.
- Parra, Jaime. (2001). *La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos*. Madrid: Montesinos.
- Pascual, Álvaro y Serrano, Alfonso. (2010). *El libro de los símbolos*. Madrid: Editorial Libsa.
- Peirce, Charles. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pérez-Rioja, José. (1988). *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Pezzoni, Enrique. (1965). La poesía como destino. SUR, N.º 297, nov.-dic., pp. 104-105.
- Porchia, Antonio. (2006). *Voces reunidas*. Córdoba: Alción Editora.
- Prieto, Luis. (1977). *Estudios de lingüística y semiología generales*. Ciudad de México: Nueva Imagen.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Revilla, Federico. (2007). *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Madrid: Cátedra.
- . (2010). *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, Paul. (1976). *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- Rivera, Silvia. (2008). *Ludwig Wittgenstein: entre paradojas y aporías*. Madrid: Prometeo Libros.

- Roudinesco, Élizabeth y Plon, Michel. (1998). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Runnquist, Elin y Nubiola, Jaime. (2016). Signo. En Vega, L. y Olmos, P. (Eds.). *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. (pp. 550-558). Madrid: Editorial Trotta.
- Saussure, Ferdinand de. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Sebeok, Thomas. (1996). *Signos: una introducción a la semiótica*. Buenos Aires: Paidós.
- Seiffert, Oskar. (2000). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires: Ediciones Obelisco.
- Solares, Blanca. (Coord.). (2001). *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. Ciudad de México: Anthropos.
- . (2011). Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. LVI, núm. 211, enero-abril, 2011, pp. 13-24. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sperber, Dan. (1988). *El simbolismo en general*. Barcelona: Anthropos.
- Taípe, Néstor. (s.f.). *El símbolo: acepción, diferencias conceptuales y definición operativa*. (2019, mayo 16). Recuperado de <https://www.monografias.com/trabajos52/el-simbolo/el-simbolo2.shtml>
- Todorov, Tzvetan. (1991). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- . (1992). *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Tomat-Guidot, Francisco y Puscherro, Carlos. (1964). *La Nueva Poesía Argentina. Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Tresidder, Jack. (Ed.). (2005). *Complete Dictionary of Symbols*. San Francisco: Chronicle Books.
- . (2008). *Los símbolos y sus significados. Guía ilustrada de más de mil símbolos, con sus significados tradicionales y actuales*. Barcelona: Blume.
- Trevi, Mario. (1996). *Metáforas del símbolo*. Barcelona: Anthropos.
- Turner, Víctor. (2008). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Utrera, María. (2011). *El símbolo poético. Estética y teoría*. Madrid: Editorial Verbum.

- Vallderdú, Jaume. (2014). *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Vallejo, César. (2005). *César Vallejo. Poesía completa*. Madrid: Ediciones Akal.
- Wilde, Oscar. (1961). Prefacio. En “El retrato de Dorian Grey”, *Obras completas*. (p. 90). Madrid: Ediciones Aguilar.
- Wilkinson, Kathryn. (Ed.). (2008). *Signos y símbolos. Guía ilustrada de su origen y significado*. Santiago de Chile: Cosar Editores.
- Yanover, Héctor. (1968). Prólogo. En Alonso, Rodolfo; Gelman, Juan; Pizarnik, Alejandra; Requeni, Antonio; Salas, Horacio; Veiravé, Alfredo; Villordo, Hermes, y Walsh, María. (Eds.). *Antología Consultada de la Joven Poesía Argentina*. (pp. 7-11). Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.